dictionnaire de la musique contemporaine

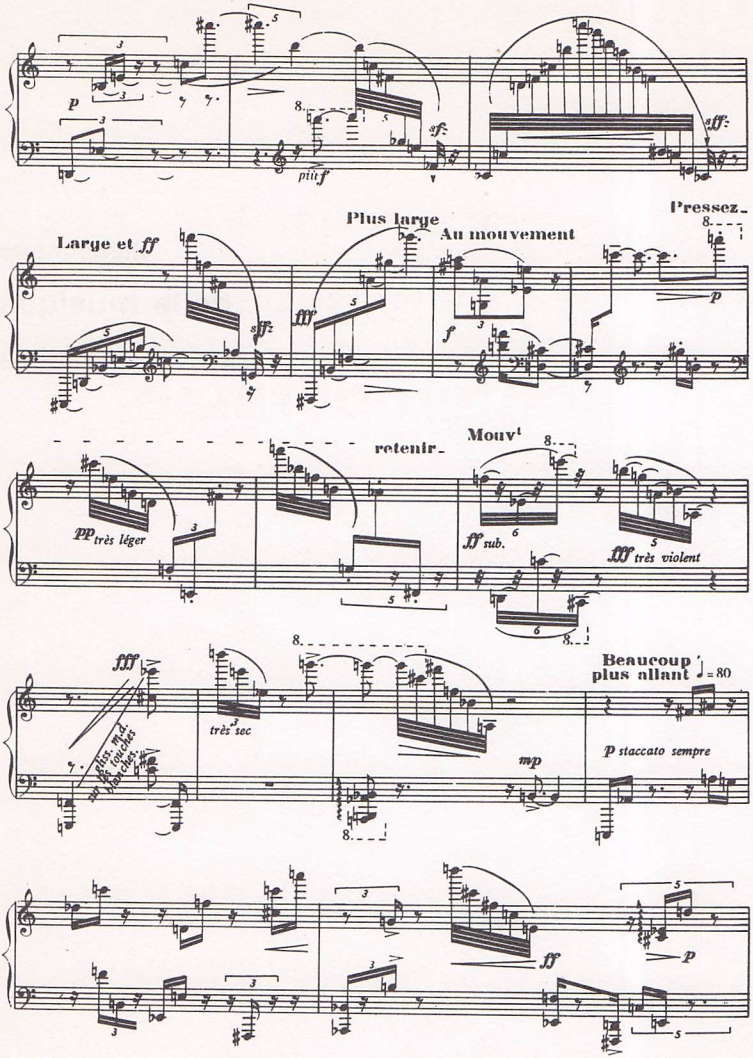
LAROUSSE

titres de la collection :

littérature française	BALZAC HUGO LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE
civilisations	ÉGYPTIENNE GRECQUE ROMAINE LITTÉRATURE LATINE MYTHOLOGIE GRECQUE ET ROMAINE
histoire	EXPLORATIONS FEMMES CÉLÈBRES RÉVOLUTION ET EMPIRE III^{e} RÉPUBLIQUE
arts - spectacles loisirs	ART CONTEMPORAIN BALLETS CHANSON FRANÇAISE CHASSE CHÂTEAUX DE FRANCE CINÉMA CUISINE FRANÇAISE JAZZ MUSIQUE CONTEMPORAINE PÊCHE PEINTRES FLAMANDS ET HOLLANDAIS STYLES TÉLÉVISION THÉÂTRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN VINS
sciences et techniques	ASTRONAUTIQUE ASTRONOMIE ATOME DÉCOUVERTES SCIENTIFIQUES ÉLECTRONIQUE MATHÉMATIQUES MODERNES OISEAUX
sciences humaines et sociales	ARCHÉOLOGIE PHILOSOPHIE PRÉHISTOIRE PSYCHOLOGIE RELIGIONS

dictionnaire

de la musique contemporaine



Une page de *Première Sonate* de P. Boulez. *Phot. Lauros.*

LES DICTIONNAIRES DE L'HOMME DU XXE SIÈCLE

dictionnaire de la musique contemporaine

CLAUDE ROSTAND
Critique musical

LIBRAIRIE LAROUSSE
17, rue du Montparnasse - Paris VI°

documentation iconographique
Gisèle Namur

© 1970. — Librairie Larousse, Paris.

Librairie Larousse (Canada) limitée, propriétaire pour le Canada des droits d'auteur et des marques de commerce Larousse. — Distributeur exclusif au Canada : les Editions Françaises Inc., licencié quant aux droits d'auteur et usager inscrit des marques pour le Canada.

AVANT-PROPOS

Traditionnellement en retard de vingt-cinq à cinquante ans sur les autres arts, la musique a subi au XX^e siècle une impulsion soudaine qui, se manifestant par vagues successives et complémentaires, lui a permis de rattraper largement ce retard. Notre siècle a repensé les conceptions traditionnelles de base de la musique : le matériel sonore, les techniques d'écriture, les notions d'exécution, les fonctions sociales de la musique, ainsi que les formes de la sensibilité musicale ont été plus ou moins profondément bouleversés et étendus. Entre évolution et révolution, des phénomènes littéralement extraordinaires se sont produits, enchaînés, développés, combinés dans toutes les dimensions de l'espace auditif : notions de contenu expressif de la musique, libérations dans les différents domaines de l'harmonie, du rythme, du timbre, de la forme, tous phénomènes qui vont jusqu'à incorporer à la tradition des éléments en apparence aussi étrangers que le bruit, le hasard, etc.

Pour caractériser le raz de marée musical du XX^e siècle, on paraphraserait volontiers les lignes que Gaétan Picon consacrait à la poésie dans son Panorama des idées contemporaines : *avec la musique du XX^e siècle, un langage de création se substitue à un langage d'expression, et l'essentiel de la musique n'est plus dans son contenu, mais dans son langage même, qui tend ainsi à devenir fin en soi et création originale. Cette dernière constatation est valable aussi bien au niveau de Debussy ou des musiciens de l'école viennoise qu'à celui de Boulez et de la musique électro-acoustique. Cette rupture avec une certaine forme d'expression n'est pas une rupture fondamentale avec le passé : la rupture n'existe qu'avec certaines habitudes au nom desquelles on ne pensait pas que les choses pussent être remises en question. Après un moment de désarroi, le public commence à comprendre le sens et la portée des phénomènes de notre siècle, car il est vite évident pour lui que, comme hier et comme avant-hier, la musique d'aujourd'hui est un produit direct et immédiat de la société, de notre société avec ses conquêtes positives et irréversibles, comme avec ses leurres et ses malentendus.*

Cela dit, cet avant-propos n'a d'autre but que de définir et de délimiter quelques-unes des conventions inévitables dans un dictionnaire comme celui-ci. La première de ces conventions concerne l'emploi dans le titre du terme musique contemporaine, *adopté de préférence à celui de* musique moderne. *L'adjectif* moderne *n'est pas sans ambiguïté là où celui de* contemporain *s'applique infiniment mieux au présent sujet, c'est-à-dire à cette tranche homogène d'histoire de la musique et à la façon dont elle se détache de l'histoire générale de la musique. Non que l'on prétende ici isoler la musique du XX^e siècle du contexte général des siècles — l'auteur de ces lignes ne croit pas à la moindre rupture, en dépit de certaines apparences éphémères —, mais dans la mesure où notre siècle, héritier des précédents, a pris une physionomie particulière. Il semble donc que le mot* contemporaine *désigne mieux, et de façon plus précisément directionnelle, la zone chronologique qui nous intéresse ici et dont*

il nous reste maintenant à fixer les dates limites : cela est la seconde convention sur laquelle on veut attirer l'attention du lecteur.

On a décidé que notre contemporanéité commence avec le Prélude à l'après-midi d'un faune *(1894) de Claude Debussy. Une autre solution eût pu consister à adopter comme point de départ la pointe avancée de l'art wagnérien : c'est moins valable, car alors il n'y avait pas non plus de raison pour ne pas remonter à la* Grande Fugue *de Beethoven... Le critérium d'admission des noms ou des faits dans le présent dictionnaire a donc été fixé, pas trop arbitrairement pense-t-on, à l'année de naissance de Debussy (1862). Il n'y a été fait exception que dans quelques cas assez rares, mais très caractéristiques : Albéniz, né en 1860, ou Janáček, né en 1854, figurent ici parce qu'ils sont trop directement et puissamment responsables de l'évolution ultérieure de leurs écoles nationales, alors qu'il n'y a pas lieu de faire pareille exception pour un Puccini ou un Gustave Charpentier, dont la situation chronologique est à peu près analogue.*

En revanche, les compositeurs nés après 1862 ont été très largement inclus ici, indépendamment de leurs tendances : c'est ce qui explique la mention de nombreux compositeurs (surtout pour l'école française) dont l'art conservateur et passéiste est en rupture volontaire avec la progression ambiante et dont la présence pourrait surprendre dans une liste vouée au bilan de la contemporanéité — ils ont existé, ils font partie du paysage.

Cette dernière précision étant fournie, il convient d'ajouter aussitôt que l'on a surtout donné un accent et des développements renforcés aux hommes et aux faits d'avant-garde. Le choix a été facile au niveau des hommes et des faits qui peuvent être d'ores et déjà considérés comme incorporés à l'histoire et à la tradition générales, à des classiques contemporains comme Boulez ou Stockhausen, comme Cage ou Pierre Henry. Il a été plus difficile et il reste plus arbitraire en ce qui concerne les derniers venus : à cet égard, on n'a pas fixé de limite d'âge inférieure ni de critérium, et l'on a admis des musiciens très jeunes et n'ayant parfois derrière eux qu'une production extrêmement mince encore que prometteuse. En ce domaine, l'arbitraire de notre choix joue d'ailleurs plus souvent en faveur de l'admission que du rejet.

En ce qui concerne les interprètes, il règne également sans nul doute quelque arbitraire dans le choix qui a été fait : seuls ont été cités quelques-uns de ceux qui ont appartenu aux temps héroïques des techniques nouvelles.

Enfin, on fera observer en terminant que ce petit dictionnaire n'a pas la prétention d'être un ouvrage d'érudition, mais seulement de réunir un certain nombre de jalons dans des perspectives. C'est la raison pour laquelle, tout en conservant au maximum l'objectivité qui doit dominer toute entreprise de ce genre, l'auteur laisse cependant la place à une certaine subjectivité : peut-on, sans lassitude et sans accablement, faire le bilan obstinément réactionnaire de certaines écoles actuelles? Peut-on, sans laisser filtrer un visible enthousiasme, faire l'inventaire de certaines réalisations si puissamment tendues vers l'avenir, en accord complet et profond avec le dynamisme de notre siècle?

Claude ROSTAND.

A

ABSIL (Jean), compositeur belge (Péruwelz, Hainaut, 1893), élève du conservatoire de Bruxelles, deuxième grand prix de Rome (1922), directeur de l'académie de musique d'Etterbeek. Il s'est éloigné de l'académisme de Gilson et de l'influence de Ravel pour se créer un langage polytonal s'exprimant en des formes libres dans la parenté de Milhaud et de Hindemith. Son style, dynamique, concis, coloré et rythmé, traduit un tempérament vif dans une production considérable, cent vingt œuvres de tout genre culminant dans quatre quatuors à cordes, trois symphonies, un concerto pour piano, les cantates *Bénédictions* et *Zodiaque*, le ballet *les Météores* et les opéras *Peau d'Âne* et *les Voix de la mer*. Conscient des problèmes musicaux nés du XX^{e} siècle, il a publié *les Postulats de la musique contemporaine* (1937), ouvrage préfacé par D. Milhaud.

ADORNO (Theodor Wiesengrund), musicologue, philosophe et compositeur allemand (Francfort-sur-le-Main 1903 - Viège, Valais, 1969). Il a enseigné à l'université de Francfort (1949-1969). Ses recherches sociales font de lui un des maîtres à penser de la gauche allemande. Comme compositeur, il a travaillé notamment avec A. Berg et composé quelques œuvres vocales de style sériel classique. C'est surtout comme musicologue que ses travaux attirent l'attention : il semble là, dans des analyses techniques et esthétiques extrêmement aiguës et fouillées, chercher l'oubli d'une carrière créatrice restreinte. À cet égard, son ouvrage capital est *Philosophie de la nouvelle musique* (1949), étude très poussée de la signification des « Trois Viennois » et de Stravinski. Il a aussi écrit un *Essai sur Wagner* (1966), d'une vision très neuve.

ALAIN (Jehan), compositeur et organiste français (Saint-Germain-en-Laye 1911 - Petit-Puy 1940), fils d'organiste, frère de l'organiste Marie-Claire **Alain**, ainsi que d'Olivier **Alain***. Élève de Dukas et de Dupré, il a composé des œuvres chorales, dont trois messes et vingt-cinq pièces pour orgue, dans lesquelles on le voit se libérer des influences de Franck et de Tournemire pour subir celle de Messiaen. Ces débuts promettaient un musicien authentique et original, plein de sensibilité jusqu'à l'étrangeté et la cocasserie. Il trouva la mort pendant les combats de la défense de Saumur en juin 1940. C'est un artiste qui avait beaucoup à dire.

ALAIN (Olivier), compositeur français (Saint-Germain-en-Laye 1918), frère du précédent. Élève de T. Aubin et O. Messiaen, directeur du conservatoire de sa ville natale (1950-1964), directeur de l'école César-Franck à Paris (depuis 1961), où il professe l'analyse, la composition et le déchiffrage, critique musical du *Figaro* (depuis 1958). Il est l'auteur d'un oratorio, *Chant funèbre pour les morts en montagne*, sur un texte de Samivel, d'un trio avec piano, de *Quatre Chœurs « a cappella »* sur des poèmes de C. Pozzi, et de nombreuses pièces pour orgue et pour piano. En outre, ses écrits sur l'évolution du langage musical jusqu'au sein de notre époque sont d'une grande clarté

(l'Harmonie, le Langage musical de Schönberg à nos jours).

ALBÉNIZ (Isaac), compositeur et pianiste espagnol (Camprodón 1860 - Cambo-les-Bains 1909), créateur de l'école musicale moderne dans son pays. Le personnage est très pittoresque et la biographie picaresque : enfant prodige (premier concert à l'âge de quatre ans), enfant fugueur (passager clandestin pour Costa Rica à treize ans), virtuose précoce et transcendant qui écume les Amériques et l'Europe à quatorze ans, ce pianiste, qui semble tout savoir de naissance, trouve cependant le moyen de travailler sérieusement, mais par intermittence, aux hasards de ses aventures, qui ne sont pas toutes glorieuses : à Paris avec Marmontel, à Leipzig avec Reinecke, à Bruxelles avec Gevaerts, à Budapest avec Liszt, de nouveau à Paris avec Dukas et V. d'Indy. À cette carrière d'interprète fulgurante et fantaisiste qui aura duré quelque quarante ans succède une carrière créatrice très brève, mais plus fulgurante encore, qui sera couronnée par son œuvre essentielle, les quatre cahiers d'*Iberia* (1905-1908), où son style pianistique prolonge celui de Liszt, et où son langage harmonique connaît des audaces dignes de Debussy et de Ravel. Les œuvres lyriques de sa jeunesse (*zarzuelas* et opéras) peuvent sans dommage être oubliées, mais les *Chants d'Espagne* pour piano et surtout le chef-d'œuvre, unique et multiple, qu'est *Iberia* demeurent parmi les monuments de la littérature moderne de piano. Dans une Espagne à laquelle le XIX^e^ siècle et l'invasion de la musique lyrique italienne sous des formes discutables avaient fait perdre le fil de son évolution normale, Albéniz retrouve la dignité de la musique instrumentale. Et, suivant les enseignements de son maître Felipe Pedrell, il donne naissance à un style national authentique faisant la synthèse du populaire et du savant, synthèse particulièrement riche dans un pays à grand folklore comme le sien. Mais cette synthèse n'a pu être menée à son terme *(Iberia)* que grâce à l'influence des musiciens français tels que Debussy, Chausson et Dukas, ainsi que ceux de la Schola cantorum, fréquentés par le compositeur pendant son séjour à Paris, où il a passé les quinze dernières années de sa vie : à son inspiration folklorique, ceux-ci fournissaient une syntaxe. Enfin, cette synthèse a été réalisée, sur le plan esthétique, dans le cadre d'un impressionnisme objectif d'esprit moderne (par opposition à l'impressionnisme subjectif d'esprit encore romantique qui caractérisera l'art de Granados).

ALBRIGHT (William), compositeur américain (Gary, Indiana, 1944), élève notamment de G. Schuller et M. Deutsch, prix Koussevitzki 1964 et 1966, prix de la reine Marie-José 1968. Son *Triptyque* pour orgue, *Masculine-Féminine* pour grand orchestre, *Piano à gogo*, *Grande Sonate in Rag*, *Tic pour la scène lyrique* et *Caroms pour huit exécutants* en font un des bons espoirs de la jeune école américaine actuelle.

aléatoire (musique), musique dans laquelle l'auteur introduit des éléments de hasard, ou d'imprévisibilité, soit au niveau de la composition, soit au niveau de l'exécution. Qu'il soit pratiqué de façon librement empirique ou qu'il se soumette à des lois mathématiques, l'esprit aléatoire procède d'une conception nouvelle de la musique, conception qui veut se dégager des formes fixes et rechercher des formes ouvertes ou mobiles. L'expression *musique aléatoire* est ambiguë; elle engendre de nombreux malentendus chez les compositeurs comme dans le public, et, de toute façon, ne donne pas ce qu'elle promet : la musique aléatoire totale n'existe pas et n'est évidemment pas souhaitable. L'expression est née vers 1951, principalement de certaines expériences de J. Cage et de K. Stockhausen, ainsi que de P. Boulez. En fait, elle signifie « musique improvisée ». « Le terme *aléatoire*, pris au sens scientifique qui implique le hasard, utilisé à la place d'*improvisation*, est un abus pur qui dévoile une attitude falsificatrice et sentimentaliste » (Xenakis). Le hasard pur et intégral ne peut conduire qu'à des exercices de défoulement : psychopathologie, amusante ou non, mais non art, ce qui a

impliqué l'escroquerie puis la faillite des entreprises du genre « happenings musicaux ».
Par contre, si la musique dite improprement *aléatoire* se borne à faire intervenir la notion d'improvisation par l'interprète, elle est viable à certaines conditions, ainsi que cela a été prouvé par maintes œuvres de classe et pas seulement expérimentales. Dans ce cas, il ne peut s'agir que d'une musique *semi-aléatoire*, où les interventions du hasard (choix ou volonté de l'interprète) sont restreintes et contrôlées à l'origine par le compositeur. Ce régime de liberté surveillée existe lorsqu'un compositeur propose à l'interprète des éléments ou séquences entièrement rédigées et qu'il lui ouvre la possibilité d'en tirer parti selon un certain nombre de combinaisons ou d'itinéraires différents (tendance libérale avec le *Klavierstück IX* de Stockhausen; tendance rigoureuse et restrictive avec la *Troisième Sonate pour piano* de Boulez). Une autre solution peut être trouvée dans la direction explorée par I. Xenakis, qui pense que « dialoguer avec le hasard en matière d'art et de science nécessite une pensée philosophique profonde, de l'histoire, ainsi que la connaissance du calcul des probabilités et de la stochastique », ce qui revient à confier une part de la création à l'ordinateur électronique et à la mathématique. Un troisième parti a été tenté notamment par un musicien comme M. Constant, qui, avec ses musiciens de l'*Ensemble « Ars nova »*, réalise des improvisations, sincères mais diversement convaincantes, à partir de quelques éléments musicaux préétablis et d'un thème anecdotique extramusical. Cette conception, qui est essentiellement empirique et qui tient un peu du divertissement ou du jeu de société (style « cadavre exquis »), peut donner des résultats cocasses, parfois spectaculaires; mais il est généralement à craindre que les exécutants ne fassent intervenir, inconsciemment ou non, des formules et schémas stylistiques résidant déjà dans leur mémoire.

ALESSANDRESCU (Alfred), compositeur roumain (Bucarest 1893 - 1959). Il a terminé ses études musicales à Paris avec d'Indy et P. Vidal, et a été successivement directeur de l'Opéra roumain de Bucarest, de la Philharmonie et de la radio. Il a été membre fondateur de l'Association des compositeurs roumains. On lui doit des partitions de style néo-classique teintées de saveur populaire : *Amurg de toamnă* pour cordes, les poèmes symphoniques *Didona* et *Acteon*, et de nombreuses mélodies.

ALFANO (Franco), compositeur italien (Naples 1876 - San Remo 1954), auteur de plusieurs opéras (dont *Risurrezione*, d'après Tolstoï, 1904), ballets, ouvrages symphoniques, ainsi que quelques œuvres de musique de chambre (dont trois quatuors à cordes) et de nombreuses mélodies. Son style est celui d'un post-romantique évoluant dans l'ambiance des véristes italiens. Il est surtout célèbre pour avoir terminé les quelques pages qui manquaient au *Turandot* de Puccini.

ALGAZI (Léon), compositeur français (Epureşti, Roumanie, 1890), directeur de la musique à la synagogue de la rue de la Victoire (Paris), directeur des services musicaux du consistoire israélite, directeur des études musicales à l'école israélite de liturgie. Ancien élève de Gedalge, Laparra et Kœchlin, il est l'auteur d'œuvres liturgiques *(Service sacré, Psaumes, Cantique de Pâques)* et de caractère sioniste *(le Mur des pleurs, le Veilleur, la Danse de David, le Dibbouk)*, toutes partitions religieuses ou hébraïques baignées du lyrisme juif traditionnel et restaurant les anciens modes du chant juif.

algorithmique (musique). Il ne s'agit pas d'un système esthétique, mais d'un mode de composition dont les possibles sont calculés au moyen de machines électroniques. Le promoteur principal en est Pierre Barbaud*, à qui sont empruntées les citations suivantes extraites de ses deux ouvrages, *Initiation à la composition musicale automatique* (1966) et *la Musique, discipline scientifique* (1968). C'est vers 1950 que Pierre Barbaud songea à « introduire la pensée mathématique et

les méthodes qui en découlent dans la composition musicale ». Il s'agissait pour lui de « soumettre l'apparition des événements sonores simples ou composés à un calcul, de battre en brèche ce qu'il est convenu d'appeler l' « inspiration », de canaliser le hasard dans des organigrammes, bref de remplacer par une activité lucide la passivité mystique du compositeur devant la *muse* ». Etant donné l'importance et la complexité des calculs, le recours à un ordinateur est indispensable. « Un *algorithme* est un procédé de calcul qui, étant donné certaines valeurs qui varient d'une « exploitation » à l'autre, fournit, grâce à une liste séquentielle d'opérations à effectuer sur ces valeurs, un résultat (pour la musique, une partition). Exemple familier d'algorithme : la feuille d'impôts (la liste des opérations est valable quelles que soient les valeurs que l'on met en jeu). On pourrait la mettre sous la forme d'un organigramme dont le début serait : nom, adresse, salarié (oui ou non), se reporter à la page 2, revenu annuel, etc. Une machine agit ainsi pour, en fin de compte, obtenir une partition conforme à l'*ensemble des règles* (l'algorithme) souhaité par le rédacteur du programme (le compositeur). Les données peuvent être, par exemple, des probabilités affectées à l'apparition des différents éléments du discours musical, etc. »

ALSINA (Carlos Roqué), compositeur brésilien (Buenos Aires 1941). Il a commencé sa carrière comme pianiste, s'est ensuite orienté vers les sciences naturelles tout en poursuivant une formation musicale autodidacte qui l'a amené à se consacrer entièrement à la composition et à travailler au studio de musique électroacoustique de sa ville natale. En 1964, il a été l'un des « Artists in Residence » de la Fondation Ford à Berlin, où il a travaillé avec L. Berio. Beaucoup de ses compositions se placent dans les recherches du « théâtre musical » : *Oratorio*, pour trois solistes, quatre acteurs et trois groupes instrumentaux; *Text*, scène musicale pour trombone, trois percussions et chœur mixte; *Text II*, pour cinq solistes et voix amplifiées; *Requiem et Aleluya*, pour soprano, cinq instruments et dix percussions; *Symptom*, pour orchestre; *Trio*, pour trombone, violoncelle et batterie; *Consecuenza*, pour trombone solo, toutes œuvres composées entre 1959 et 1969, et témoignant d'une invention originale et fantaisiste.

AMAR (quatuor), quatuor à cordes allemand, fameux entre les deux guerres mondiales, qui avait été fondé (1923) par le violoniste hongrois Licco Amar (Budapest 1891), dans lequel Paul Hindemith tenait l'alto et qui joua un rôle important dans la diffusion de la musique moderne.

AMY (Gilbert), compositeur et chef d'orchestre français (Paris 1936), devenu directeur des concerts du Domaine musical comme successeur de Pierre Boulez (1967). Il a fait une partie de ses études au Conservatoire de Paris, notamment avec D. Milhaud et O. Messiaen, puis avec P. Boulez, dont il a également suivi les cours de direction d'orchestre. Il s'est rapidement affranchi de l'influence de ce dernier pour développer, dans le style postsériel, une des personnalités les plus inventives, les plus raffinées et les plus rigoureuses de sa génération. Cette rigueur se manifeste dès ses premières œuvres (*Mouvements*, *Improvisations I*, *Épigrammes* et *Cahier d'épigrammes* pour piano, *Diaphonies* pour deux groupes de douze instruments, *Antiphonies* pour grand orchestre, *Alpha-Beth I* et *II*, *Triade* pour grand orchestre), œuvres par lesquelles il affirme que pour lui la composition est tout le contraire d'une « mise en œuvre de *gestes* », mais comme l'élaboration d'un macrocosme à partir d'un microcosme, démarche dans une direction qui n'est peut-être pas connue dès le départ, ouverture en éventail d'un petit nombre de possibilités. Cet art abstrait et tendu connaît une relaxation avec ses œuvres ultérieures, notamment *Trajectoires* pour violon et orchestre (1967), *Chant* pour grand orchestre (1968) et *Cette étoile enseigne à s'incliner...* pour orchestre et bande magnétique (1970), où le compositeur trouve

Gilbert Amy.
Phot. Lipnitzki.

sa plénitude. C'est le même esprit de rigueur qui le rend allergique à un certain « maniérisme » des années 1955-1965, de même qu'à certaines tentatives néo-dadaïstes ou apparentées qui tentent de se développer notamment en Allemagne et en Italie.

ANDRÉ (Franz), chef d'orchestre belge (Bruxelles 1893). Professeur au conservatoire de Bruxelles, longtemps premier chef à l'Institut national belge de radiodiffusion, il eut une action particulièrement efficace en faveur de la musique contemporaine.

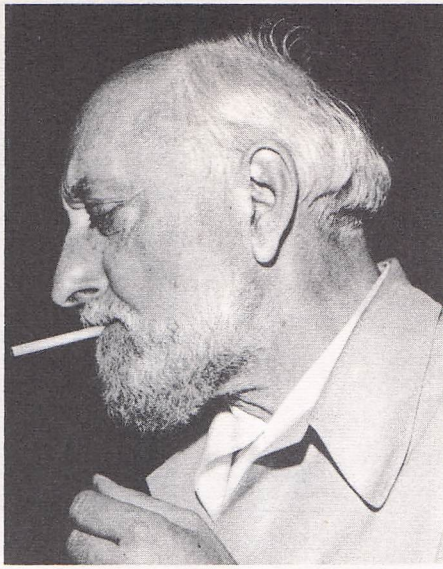
ANDRICU (Mihail), compositeur roumain (Bucarest 1894). Élève du conservatoire de sa ville natale, prix Enesco 1923, il a terminé ses études à Paris avec G. Fauré et d'Indy.
De 1926 à 1959, il a professé, notamment la composition, au conservatoire de Bucarest. On lui doit une quantité considérable d'œuvres orchestrales (dont neuf symphonies et sept sinfoniettes) et de musique de chambre dans un style néo-classique souvent teinté de souvenirs folkloriques.

ANDRIESSEN (Louis), compositeur néerlandais (Utrecht 1939), dernier représentant d'une dynastie qui, depuis le milieu du XIX^{e} siècle, a donné sept musiciens à son école nationale. Il a travaillé la composition avec son père, Henryk, puis avec Kees Van Baaren et L. Berio, et a suivi un stage de perfectionnement à Berlin. Ses œuvres instrumentales pour les formations les plus diverses en font une des personnalités les plus originales de l'école hollandaise moderne. En 1969, il a été l'un des auteurs de l'opéra collectif *Reconstruction*.

ANGERER (Paul), compositeur autrichien (Vienne 1927). Il se développe d'abord dans une tendance hindemithienne, puis évolue vers un chromatisme poussé mais toujours tonal. L'ensemble de sa production lui a valu le prix de l'État autrichien *(Agamemnon muss sterben ;* concerto pour

clavecin, cordes et batterie; *Inclination der Ariadne),* et son opéra *Die Passkontrolle* a reçu le premier prix au concours des opéras pour télévision de Salzbourg.

ANSERMET (Ernest), chef d'orchestre suisse (Vevey 1883 - Genève 1969) dont le nom reste symbolique de quelques-unes des conquêtes musicales entre les deux guerres. De formation à la fois scientifique et musicale (il a aussi été professeur de mathématiques), il a travaillé la direction d'orchestre, notamment avec Nikisch et Weingartner. Il a d'abord été chef d'orchestre des Ballets russes de Serge de Diaghilev, puis a fondé l'Orchestre de la Suisse romande (1918), qu'il a animé jusqu'en 1966. Il a ainsi eu l'occasion de créer un grand nombre de chefs-d'œuvre contemporains (Ravel, Bartók, Prokofiev, Hindemith, Honegger, etc.), plus particulièrement les grandes partitions de Stravinski, dont il fut l'ami intime. Chose curieuse, cet esprit moderne n'a pas suivi le mouvement né à partir de 1945 : dans son livre *Fondements de la musique* (2 vol., 1961), qui est la somme de ses expériences et de ses réflexions, il exalte la primauté exclusive du système tonal et condamne l'atonalisme sériel avec violence. Ainsi étrangement arrêté dans son développement musical, il n'en reste pas moins l'un des interprètes auxquels la musique moderne doit le plus. Son style de direction était clair, équilibré, analytique, objectif, et d'une parfaite précision.



Ernest Ansermet. *Phot. Rapho.*

ANTHEIL (George), compositeur et pianiste américain (Trenton 1900 - New York 1959) qui eut son heure de notoriété dans les franges du mouvement dada. Il est même l'un des très rares compositeurs franchement dadaïstes qui aient existé. Il avait commencé sa carrière musicale comme pianiste virtuose et travaillé la composition avec Ernest Bloch. Du paisible enseignement de ce dernier devait sortir un des enfants les plus terribles de la musique de cette époque. Après un bref séjour à Berlin, il s'installa à Paris pendant les années chaudes de l'après-guerre (1923). Dans sa *Première Symphonie* voisinent des emprunts à Beethoven, Brahms et Stravinski. Dans sa *Jazz Symphony* (1925) et dans son opéra *Transatlantic* (1930), il incorpore le jazz à la musique savante. Son *Ballet mécanique* (1925), la plus originale de ses productions, utilise huit pianos, cloches électriques, xylophones, trompes d'auto, enclumes, scies circulaires, hélice d'avion, Klaxons, etc., succédant ainsi aux bruitistes italiens de Marinetti et précédant les pionniers de la musique concrète (dont l'esprit sera, d'ailleurs, tout différent). Quelque empiriques et romantiques qu'aient été ces turbulences, il n'est pas niable qu'Antheil a participé, de manière fantaisiste mais prophétique, à l'extension de l'univers sonore que poursuivra la jeune école du milieu du siècle. De retour aux États-Unis (1933), il retrouvera le fonds néo-romantique de sa véritable nature, et ses dernières œuvres, symphonies et opéras, sonates, concertos

et ballets, s'installeront dans un style conventionnel et éclectique allant du jazz et de la *musical comedy* à une éloquence académique curieusement apparentée à celle des compositeurs soviétiques.

ANTONIOU (Theodor), compositeur grec (Athènes 1935). Il a terminé ses études musicales à Munich avec G. Bialas et s'est signalé à l'attention avec des œuvres orchestrales telles qu'*Antitheses*, concerto pour piano, *Jeux* pour violoncelle et cordes, et *Micrografie*, ainsi que quelques œuvres de chambre, quatuor à cordes, *Triptychon* pour cinq instruments, *Dialogues* pour flûte et guitare.

APOSTEL (Hans Erich), compositeur autrichien d'origine allemande (Karlsruhe 1901), fixé à Vienne en 1919. Il a été l'élève de Schönberg et de Berg. Doué d'un tempérament lyrique et expressionniste, il a évolué vers une conception objective et architectonique de la musique en adoptant le dodécaphonisme classique, hors duquel il n'a guère évolué. Il compose peu, mais avec soin — une trentaine d'œuvres à ce jour. Il affectionne les structures symétriques en forme d'arche *(Brückenform)* et généralement celles qui sont issues de la variation et du rondo. Parmi ses œuvres caractéristiques, il faut citer les *Variations sur un thème de Haydn* pour orchestre op. 17 (1951), un concerto pour piano et orchestre op. 30 (1958), deux quatuors à cordes op. 7 et 26 (dont le second — 1956 — est l'une de ses meilleures pages), et des *Lieder* sur des poèmes de Rilke, Stefan George et Hölderlin. C'est un artiste épris de perfection, qui penche volontiers vers un certain académisme dodécaphonique, mais qui a ses moments d'inspiration.

APOTHELOZ (Jean), compositeur suisse (Lausanne 1900). Sa culture humaniste lui a permis de se manifester aussi dans le domaine des arts décoratifs et dans celui des sciences historiques (il a dressé un tableau synoptique de l'histoire universelle, de la préhistoire à 1950). Comme compositeur, il est délibérément traditionnel; volontiers inspiré par la nature, il s'en tient au langage tonal le plus pacifique, langage qu'il manie en évitant les formules toutes faites, scolaires ou conventionnelles, témoignant d'une verve et d'une fraîcheur très personnelles, comme dans son *Renouveau* sur le texte de Charles d'Orléans (1935), sa *Pastorale* pour orchestre de chambre (1950) ou son oratorio *Liturgie pour le Temps pascal* (1953).

Arcueil (école d'). Cette appellation éphémère ne correspond pas à un groupe véritable, non plus qu'à un dogme musical quelconque — tout au plus un groupe d'amitiés et une tournure d'esprit commune. Lorsque, à la fin de sa vie, Erik Satie se fut installé à Arcueil et que les musiciens du groupe des Six* qui avaient subi son influence lui eurent quelque peu tourné le dos, il vit se grouper autour de lui une nouvelle équipe de jeunes composée d'Henri Sauguet, Maxime Jacob, Henry Cliquet-Pleyel, Roger Désormière et Jacques Benoist-Méchin. « Marchez seuls. Faites le contraire de moi. N'écoutez personne », leur enseigna Satie. Ce qu'ils firent avec plus ou moins de bonheur. La seule communauté d'idées que l'on puisse trouver ici était une même admiration pour le vieux « maître d'Arcueil » et une tendance à l'expression simple, voire dépouillée. Ceux d'entre ces musiciens qui ont poursuivi la carrière sont restés fidèles à ces deux idéals.

ARMA (Imre **Weisshaus,** dit **Paul**), compositeur et pianiste hongrois (Budapest 1905). Il a travaillé avec Bartók, puis s'est fixé à Paris. Il a poursuivi des études sur les musiques populaires. Ses propres compositions (musique de chambre, mélodies, chœurs, musique sur bande magnétique) sont fréquemment nourries d'une inspiration folklorique.

ARRIAGADA (Jorge), compositeur chilien (Santiago 1943). Il fut élève du conservatoire de musique de l'université du Chili, puis de M. Deutsch à Paris. Dans un style structuraliste post-sériel, ses premières œuvres ont attiré l'attention, notamment *J. 3, A. 1* et *A. 2*, pour différents petits ensembles de chambre.

ARRIEU (Claude), femme compositeur française (Paris 1903), que l'enseignement de Dukas, Caussade et Noël Gallon préparait à l'épanouissement d'un style élégamment et agréablement néo-classique. Elle utilise l'harmonie traditionnelle assaisonnée de quelques piments post-ravéliens : pas d'audaces agressives, pas de formules toutes faites, mais un ton bien personnel, fait de clarté et de franchise que l'on retrouve dans ses pièces pour piano, ses mélodies et chœurs *a cappella* sur des poèmes de Louise de Vilmorin, Aragon, Giraudoux, du Bellay, Rémy Belleau, ses concertos pour un et deux pianos et orchestre, et surtout dans sa *Cantate des sept poèmes d'amour en guerre* (Éluard), dont l'émotion est sans grandiloquence, ainsi que dans son opéra bouffe *la Princesse de Babylone*, d'après Voltaire, qui donne le meilleur d'un talent babillard, pétillant et spirituel.

ARRIGO (Girolamo), compositeur italien (Palerme 1930). Il fut élève du conservatoire de sa ville natale, puis, à Paris, de M. Deutsch. Dans la tendance post-sérielle, c'est une des personnalités les plus richement inventives de la jeune école italienne. *Due Epigrammi* pour cinq voix *a cappella*, *Tre Occasioni* pour soprano et orchestre sur un texte de Montale, *Quarta Occasione* pour ténor et ensemble de chambre, *Fluxus* pour neuf instruments, *Thumos* pour vents et percussion, *Shadows* pour grand orchestre, *Infrarosso* pour seize instruments et *Orden*, œuvre de théâtre musical écrite pour le festival d'Avignon 1969, le montrent possesseur d'un don exceptionnel pour l'alchimie sonore.

ASSAFIEV (Igor **Glebov**, dit **Boris Vladimirovitch**), compositeur et musicologue russe (Saint-Pétersbourg 1884 - Moscou 1949). Élève de Liadov et de Rimski-Korsakov, dont il fut l'ami, il est l'auteur de vingt-sept ballets et de plusieurs opéras, dont les tendances réactionnaires naturelles ne se sont pas trouvées gênées par l'application des principes esthétiques populistes de la Russie soviétique. Il a monté la garde avec vigilance pour dissiper toute tentative d'évolution : membre de l'Académie des sciences de l'U. R. S. S., directeur de l'Institut de l'histoire des arts (section musique), président de l'Association pour la musique contemporaine et de l'Union des compositeurs soviétiques, enfin professeur aux conservatoires de Leningrad et de Moscou.
Comme musicologue et critique, il est considéré comme l'une des personnalités les plus représentatives de son pays et de son époque dans le contexte russe. Ses études les plus remarquables portent sur Glinka, Moussorgski, Tchaïkovski et les musiciens soviétiques. Il juge les faits musicaux à la fois en compositeur et en historien, cela sur des principes *a priori* dont quelques-uns sont fort discutables.

atonale (musique), musique qui n'obéit plus aux lois du système tonal. — « L'atonalité est essentiellement une période de transition, étant assez forte pour briser l'univers tonal, n'étant pas assez cohérente pour engendrer un univers non tonal » (Boulez). Elle peut résulter soit d'un état de fait fortuit au sein même du système tonal (extension du chromatisme wagnérien dans les œuvres du premier Schönberg), soit de l'application d'un système entièrement neuf (organisation du dodécaphonisme par le Schönberg de la maturité et ses disciples de l'école de Vienne). Le mot *atonal* « est un terme qui a prêté à confusion. On peut considérer comme atonal tout ce qui est hors de la tonalité classique. On tenait autrefois pour atonale la gamme par tons entiers [...]. Si en allemand le mot n'a aucun sens (*Ton* voulant dire « son »), en français le mot *atonal* est plus court, plus pratique à employer que l'expression *suspension tonale*. L'usage a prévalu pour désigner les développements de l'école de Vienne (Schönberg, Berg, Webern) depuis le moment où l'on a réalisé la *suspension* de la tonalité jusqu'à la découverte de la *série* à proprement parler.
On peut définir l'atonalité comme le mouvement historique grâce auquel le chromatisme a envahi d'une façon définitive l'écriture harmonique ou contrapuntique, rendant les rencontres de sons inanaly-

sables par une pensée tonale rationnelle » (Boulez, *Encyclopédie de la musique*). Le processus d'implantation et de développement de la musique atonale a suivi les phases suivantes : extension du chromatisme dans un cadre encore tonal ; suspension tonale anarchique ; suspension tonale dans le cadre d'un dodécaphonisme anarchique ; organisation du dodécaphonisme en la méthode sérielle (v. *série*). Si l'atonalité ainsi comprise s'est installée avec les œuvres de Schönberg après 1909, on trouve des passages entièrement atonaux dans des compositions de Ch. Ives* datées de 1900. À côté du sens étroit et, pourrait-on dire, scolaire, sens aujourd'hui traditionnel, on peut concevoir d'autres formes d'atonalité : notamment celle qui résulte de l'emploi des micro-intervalles (quarts de ton et autres), comme chez Aloïs Haba*, ou celle qui provient de matériaux sonores non traditionnels (musique concrète, musique électronique). L'esprit atonal, quelle qu'en soit l'origine, a largement fait tache d'huile depuis le début du XX^e siècle ; il a créé une nouvelle façon d'écouter la musique, et il a sensiblement contaminé la saveur des musiques à base tonale, même chez beaucoup de compositeurs qui entendent demeurer dans l'obédience absolue du tonal.

AUBERT (Louis), compositeur français (Paramé 1877 - Paris 1968). Il travailla au Conservatoire de Paris, où il fut notamment l'élève de G. Fauré. Ses opéras (dont *la Forêt bleue*, 1913), ses ballets (dont *Cinéma*, 1952), ses compositions pour orchestre (dont *le Tombeau de Chateaubriand*, 1948) et ses œuvres de musique de chambre se situent dans un climat harmonique post-debussyste sans avoir assimilé la véritable nouveauté de l'apport de Debussy. Il a été élu membre de l'Institut en 1956.

AUBIN (Tony), compositeur, chef d'orchestre et professeur français (Paris 1907), élève de P. Dukas, dont il révère l'enseignement, grand prix de Rome (1930), professeur de composition au Conservatoire de Paris, membre de l'Institut (1969). Par son activité pédagogique comme par son activité créatrice, il représente l'académisme. Il ne le nie pas. Il le proclame, au contraire, avec fierté comme un bienfait. Il se définit plaisamment « un précurseur de Chausson ». Il va au-devant de Picasso, qui pense que « l'art moderne s'acheminerait vers son déclin s'il n'existait plus d'art académique fort », car « l'art, comme le feu de Prométhée, doit être dérobé pour que l'on s'en serve contre l'ordre établi, et la libre expression est quelque chose dont on se saisit, non quelque chose qu'on vous donne ». C'est là une attitude passive qu'il complète par une attitude active en professant un enseignement traditionnel, s'imposant même à ceux des apprentis compositeurs dont l'intention est de prendre ensuite toutes les libertés. Comme compositeur, ses deux symphonies (1937 et 1951) et son ouvrage lyrique *la Jeunesse de Goya* (1968) sont des œuvres romantiques égarées dans notre temps, mais œuvres d'un cœur sincère et chaleureux.

AURIC (Georges), compositeur français (Lodève 1899). Il fit ses études au Conservatoire de Paris, puis à la Schola cantorum avec V. d'Indy, et entra dans l'histoire de la musique dès sa vingtième année sous le pavillon du groupe des Six, à la seconde grande époque des Ballets russes de Serge de Diaghilev. Mais dès l'âge de quinze ans il avait fait chanter des mélodies à la Société nationale. C'est un des hommes les plus intelligents et les plus cultivés du milieu musical, un véritable humaniste. Son art a de la pudeur et de l'objectivité ; mais l'artiste est plus passionné qu'il n'accepte de le montrer, ainsi que le prouve la ligne de son évolution. Pendant une première période, au côté de F. Poulenc, il sacrifie à l'esthétique impertinente du groupe des Six et à celle du Coq *et l'Arlequin* de J. Cocteau : parenté avec Chabrier, Messager et Satie ; sens aigu du cocasse et de l'acide ; invention mélodique claire et craquante ; langage clair et dépouillé ; harmonie franche, sèche et drue ; inspiration populaire et distinction aristocratique ; volonté de ne pas tomber dans le sublime et d'avoir l'air de ne pas se prendre au sérieux ; goût

de la pirouette, voire de la grimace, entre Couperin et dada. Appartiennent à cette tendance *Sonatine, Impromptus* et *Pastorales* pour piano; mélodies sur des poèmes de R. Chalupt, J. Cocteau, G. de Nerval, Th. de Banville, L. de Vilmorin; ballets pour Diaghilev et Ida Rubinstein *(les Matelots, les Fâcheux, la Pastorale, les Enchantements d'Alcine)*; de nombreuses musiques de scène et de films (M. Achard, J. Romains, B. Jonson, Aristophane). Dans une seconde tendance, il s'est dégagé de l'esprit groupe des Six et se laisse aller à une nature, à un tempérament qui paraissent être les siens en profondeur. Il s'exprime alors avec ampleur, sans retenue, proclamant une esthétique de force, de vigueur, d'affirmation, de certitude, de sérieux, et même de grandeur et d'intensité tragique, dont l'impulsion est digne d'un Strauss, dont le langage est musclé comme chez un Roussel et dont la rythmique a des raffinements et des violences stravinskiennes : *Phèdre, le Peintre et son modèle, Chemin de lumière* et *la Chambre*, tous ouvrages originairement chorégraphiques, sans oublier la remarquable *Sonate en fa* de 1931, première œuvre de cette veine et où se traduit un expressionnisme convulsionnaire et scriabinien très inattendu, ainsi que la *Partita pour deux pianos* de 1953. Après quelques années de silence dues à ses activités paramusicales, il s'est remis à la composition en 1968 avec *Imaginées n° 1* pour flûte et piano, et *Imaginées n° 2* pour violoncelle et piano, commandée par M. Rostropovitch, œuvres qui préludent à une série de nouvelles compositions instrumentales.

Totalement anticonformiste dans le domaine esthétique, il poursuit une carrière des plus officielles sur le plan marginal : président de la S. A. C. E. M. depuis 1954, administrateur général de la Réunion des théâtres lyriques nationaux (1962-1968) et élu à l'Institut de France (1962).

Caricature de Georges Auric en séminariste. Dessin au crayon de Larionov. Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*

B

BAAREN (Kees **Van**). V. ***Van Baaren*** (Kees).

BABBITT (Milton), compositeur américain (Philadelphie 1916) représentant l'abstraction sérielle la plus rigoureuse. Élève de R. Sessions, à qui il dit devoir beaucoup de son orientation, il a été nommé professeur à l'université de Princeton en 1938. Sa production est essentiellement vouée à la musique instrumentale. Il a multiplié les professions de foi : « J'aime les harmoniques de l'abstraction absolue [...]. Je crois à la musique cérébrale, et je ne choisis jamais un son sans savoir pourquoi je le veux à une place précise [...]. La série des douze sons doit absolument déterminer chaque aspect du morceau. C'est de l'idée structurale que je pars [...]. J'ai dans la tête la fin aussi bien que le milieu de la composition, et celle-ci est terminée lorsque toutes les possibilités ou ressources de la série initiale sont épuisées » (Gilbert Chase, *Musique de l'Amérique*). Il ajoute que, s'il reconnaît avoir fait un sacrifice en renonçant à la tonalité, il est convaincu que dans la musique à douze sons « nous pouvons donner une structure au rythme » et que c'est pour lui une compensation. Il professe aussi que « les nuances dynamiques constituent un élément absolument organique de la musique ».

BACARISSE (Salvador), compositeur espagnol (Madrid 1898 - Paris 1963). Il a travaillé au conservatoire de sa ville natale, où il a remporté trois fois le prix national de la musique (1923, 1931, 1934). Il a été directeur artistique de la radio de Madrid (1925-1936). Depuis la guerre civile, il s'était fixé à Paris. Son ballet *Corrida de Feria*, ses œuvres symphoniques *(Heraldos, La tragedia de doña Ajada* avec violon principal, *Música sinfónica, Serenata)*, ses compositions concertantes, ses poèmes lyriques *(La Nave di Ulisse, Tres nanas, Por la paz y felicidad de las naciones)*, ainsi que ses œuvres de chambre (dont trois quatuors à cordes) sont d'un traditionaliste qui se souvient avec discrétion de son art national.

BACEWICZ (Grazyna), femme compositeur polonaise issue d'une grande famille musicienne d'origine lituanienne (Lódź 1913 - Varsovie 1969). Elle fit ses études musicales à Varsovie, où elle travailla la composition avec K. Sikorski avant de venir se perfectionner à Paris avec N. Boulanger. En dépit d'une légère tentative de modernisation stylistique au cours de ses dernières années, la plupart de ses nombreuses œuvres symphoniques et de ses compositions de musique de chambre (dont sept quatuors à cordes) sont imprégnées d'un caractère national et révélant un tempérament tourné vers le néo-classicisme.

BACHELET (Alfred), compositeur français (Paris 1864 - Nancy 1944), grand prix de Rome 1890, directeur du conservatoire de Nancy (1919), membre de l'Institut de France (1939). Ses œuvres les plus caractéristiques sont ses opéras (*Scemo, Quand la cloche sonnera* et *Un jardin sur l'Oronte*), de tradition franckiste dans un climat harmonique debussysant.

BÄCK (Sven Erik), compositeur suédois (Stockholm 1919). Il est un élève de H. Rosenberg, à qui il doit une forte culture traditionnelle, et de G. Petrassi, qui l'a initié tout en même temps au chant

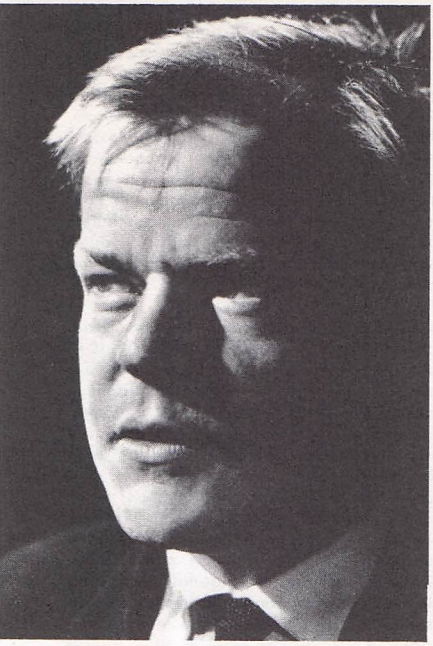
grégorien, à la polyphonie palestrinienne et aux classiques contemporains, notamment à la technique de l'école de Vienne. Il est tour à tour humoristique et mystique. Après des premières œuvres d'un néo-classicisme hindemithien, il a pris le virage sériel en 1953 et a bientôt évolué vers une forme de pointillisme quelque peu maniériste, puis vers une conception spatiale, enfin vers une écriture plus linéaire où se réaffirment ses qualités initiales de contrapuntiste, tandis que sa rythmique se raffine. Un trio à cordes, une *Sinfonia da camera*, *A Game around a Game*, *Favola* pour clarinette et percussion, un troisième quatuor à cordes et une *Intrada* pour orchestre jalonnent cette évolution, que complètent plusieurs opéras à tendances morales, un oratorio, *Marie, mère de Jésus*, et de nombreux motets où s'impose une certaine exaltation religieuse.

BADINGS (Henk), compositeur néerlandais (Bandung 1907). Il se destinait à la géologie, mais travaillait la musique en amateur et en autodidacte d'abord, puis plus sérieusement avec W. Pijper. Abandonnant alors sa profession d'ingénieur, il se consacra exclusivement à la musique, décision aussitôt couronnée de succès par la révélation de sa *Troisième Symphonie*, créée en 1935 sous la direction de W. Mengelberg. Sa musique est de forme et de langage traditionnels en dépit d'incursions dans les domaines de la modalité, de la bitonalité et de la polytonalité, ainsi que de ses expériences électroniques. Il a été professeur de composition au conservatoire de Rotterdam, professeur d'harmonie, puis directeur au lycée musical d'Amsterdam et directeur du conservatoire de La Haye.

BAIRD (Tadeusz), compositeur polonais (Grodzisk Mazowiecki 1928). Il est une des natures les plus puissantes et les plus authentiques d'un pays où se développent depuis quinze ans tant de dangereux malentendus. Après une première période de style, de langage et de formes néo-classiques dans l'esprit des pays de l'Est, il adopte la technique sérielle, à laquelle il restera fidèle avec liberté, un peu dans la tradition d'Alban Berg dont il conserve aussi l'intonation expressionniste et émotionnelle. Il est resté à l'écart de l'avant-garde post-xenakiste qui s'est alors développée dans son pays, et il en a ainsi évité les facilités et les succès éphémères. Cette sincérité et cette indépendance assureront sans doute la pérennité à des œuvres telles que *Quatre Essais* pour orchestre (1958), *Expressions* pour violon et orchestre (1959), *Erotica* pour soprano et orchestre (1961), *Exhortation* pour récitant, chœur mixte et orchestre (1960), *Étude* pour orchestre vocal, percussion et piano (1967), *Variations sans thème* pour orchestre (1962) et *Musique épiphanique* (1963). C'est un symphoniste qui manie les timbres avec invention et richesse.

BALANCHINE (Georgh Melitonovitch **Balanchivadze**, dit **George**), danseur et chorégraphe américain d'origine russe (Saint-Pétersbourg 1904). Il a toujours eu une conscience aiguë des problèmes de la musique contemporaine et a toujours su, aux différentes époques, les transposer dans son art avec un rare bonheur, leur trouvant des solutions chorégraphiques modernes et appropriées. C'est ainsi que l'on peut citer parmi ses réalisations : *la Chatte* (1926) de Sauguet, *Apollon Musagète* de Stravinski (1928), *le Fils prodigue* de Prokofiev (1929), *les Sept Péchés capitaux* de Kurt Weill (1933), *Danses concertantes* de Stravinski (1946), *les Quatre Tempéraments* de Hindemith (1946), *Orpheus* de Stravinski (1950) et *Agon* de Stravinski (1957), sans compter plusieurs études sur des musiques de Webern. La modernité de la musique nouvelle a été pour lui une source d'invention et de renouvellement.

BALLIF (Claude), compositeur français (Paris 1924). Il s'est donné une très large formation, notamment au Conservatoire de Paris avec T. Aubin et O. Messiaen, à Berlin avec B. Blacher et J. Rufer, puis comme assistant au Groupe de recherches de l'O. R. T. F. Il a eu le premier prix de composition du Concours international de Genève, a été lecteur aux instituts français de Berlin et de Hambourg, pro-



Claude Ballif. *Phot. Roger Ségalat.*

fesseur d'analyse et d'histoire de la musique à l'École normale de musique de Paris, professeur de pédagogie au conservatoire de Reims, et il prépare une thèse de doctorat sur la *métatonalité* (solution tonale et polymodale au problème atonal préconisée par lui : diatonisme et chromatisme se complètent en un système souple et expressif utilisant une gamme métatonale de onze sons). Son évolution et sa production (près de cinquante œuvres à ce jour) sont les témoignages d'un solitaire, d'un homme de caractère non dépourvu d'humour et d'une grande vitalité. Sa curiosité et sa culture sont grandes (« Avant de faire son métier, il faut apprendre celui des autres », dit-il). Une fois acquise sa formation traditionnelle, il a éprouvé la « nécessité de la technique des douze sons », mais il a également aussitôt senti qu'il fallait la déborder, ce qui le mena à la métatonalité et à l'emploi fréquent de la *forme ouverte* dans un esprit qui n'accepte ni les solutions bouléziennes, ni les solutions xenakistes. « À chacun son cri pour transmettre l'émotion, écrit-il. Imaginer en musique est l'œuvre du poète, de l'auditeur poétique ou... du critique. Le musicien, lui, doit imaginer avec de la musique et s'informer dans le sonore. Au départ d'une œuvre, comme l'auditeur d'un concert, je saisis l'*émotion* contenue dans le réel sonore, ses timbres peuplés, mais je lui tourne résolument le dos ensuite et l'écarte comme un blasphème, jusqu'à ce que je la conduise à un langage intelligible, une résonance intelligible » (in *Revue musicale*, numéro spécial). Le mot *intelligible* revient souvent sous sa plume. Ses principales œuvres sont : *Airs comprimés* et cinq sonates pour piano ; un certain nombre de duos, trios, quatuors, quintettes et septettes (*Imaginaires I* et *II*) pour différentes formations instrumentales ; trois cantates (*Quatre Antiennes à la Sainte Vierge, Phrases sur le souffle, Retrouver la parole*) ; un *Requiem* pour solistes, chœur et orchestre ; et surtout quatre grandes pièces pour orchestre, où il donne le meilleur de lui-même avec virulence et générosité (*Lovecraft, Voyage de mon oreille, Fantasio, Ceci et cela, À cor et à cri*). On lui doit aussi de nombreux écrits théoriques et un ouvrage sur la modernité de Berlioz. Claude Ballif est un des musiciens les plus musiciens de l'heure, et aussi des plus lucides : « L'émotion de je ne sais où, dans sa simplicité la plus abstraite, voilà ma musique, inspirée par l'immense musique de ce qui m'entoure, symbole à mes réflexions : musique vivante et temps agissant » (in *Revue musicale*).

BANCQUART (Alain), compositeur français (Dieppe 1934), élève de D. Milhaud. Il est actuellement altiste à l'Orchestre national de l'O. R. T. F. Ses œuvres caractéristiques sont *la Naissance du geste* pour piano et cordes, une symphonie pour

orchestre, *Écorces I* pour violon et alto, *Écorces II* pour violon, clarinette, cor et piano, *Passages* pour orchestre, *Ombre éclatée* pour voix et orchestre sur un poème de Marie-Claire Bancquart, *Thrènes* pour trio à cordes, *Possibles* pour violon, clarinette et piano, *Palimpsestes* pour orchestre à vents, deux harpes et deux percussions, *Jeux de lumière* pour trio à cordes et orchestre, et *Strophes* pour chœur et six instruments sur des poèmes de M.-C. Bancquart. Son style est libre, ne s'enferme dans aucun système, emprunte à tous les systèmes non dans un esprit néo-classique dont il se défie, mais dans un véritable esprit de synthèse. En outre, les recherches de timbre le passionnent, tout particulièrement dans le domaine des instruments traditionnels.

BANFIELD (Rafaello **de**), compositeur italien (Newcastle-on-Tyne, Grande-Bretagne, 1922). Il a travaillé aux conservatoires de Trieste, puis de Venise avec G. F. Malipiero, enfin à Paris avec N. Boulanger. Il se consacre essentiellement au théâtre lyrique (*Lord Byron's Love Letter, La Discesa di Orfeo, Alissa, Colloquio col tango*, composés sur des livrets généralement excellents), où, dans un style post-vériste décanté, il témoigne de réelles et puissantes qualités dramatiques et lyriques.

BARBAUD (Pierre), compositeur français (« je suis né un 10 octobre, au XX^{e} siècle »), promoteur de la *musique algorithmique**. Il travaille depuis 1958 avec l'appui de la Compagnie Bull-General Electric. À André Jolivet qui lui déclare : « Jamais une machine, si perfectionnée soit-elle, ne remplacera un homme de génie », il réplique : « Jamais un homme de génie, si exceptionnel soit-il, ne remplacera une machine électronique. » Son activité peut se schématiser ainsi : réalisation de programmes dont un ordinateur peut tirer des œuvres musicales par application des lois aléatoires*; recherche de la généralité des structures fondamentales de la musique; recherche de la définition d'une expression universelle des phénomènes musicaux; recherche sur l'exactitude des structures abstraites établies par la simulation de l'harmonie classique et de son évolution grâce à un ordinateur. Avec la collaboration du chef d'orchestre Konstantin Simonovic, il a notamment fait connaître les œuvres suivantes : *Variations heuristiques, Trajets, Musica d'invenzione, Nonetto in forma di triangolo, la Boussole des précieux, Cogitationes symbolicae 1, Cogitationes symbolicae 2, 01 10, Hoquetus B-GE* et *Credoc*. Il est également l'auteur d'ouvrages consacrés à sa technique : *Initiation à la composition musicale automatique* (1966) et *la Musique, discipline scientifique* (1968).

BARBER (Samuel), compositeur américain (West Chester, Pennsylvanie, 1910). Il se fit connaître de bonne heure par des œuvres sagement néo-romantiques dans le sillage de Brahms. Comblé de diplômes, de prix et d'honneurs, il est l'un des musiciens américains les moins américains, mais les plus connus dans le monde, et les plus joués. En dépit d'incursions éphémères et artificielles vers le Stravinski néo-classique et vers le dodécaphonisme, styles qu'il a utilisés comme des dominos momentanés, il reste éclectique et épigonal même dans le traditionnel, manquant souvent de personnalité, ce qui n'empêche pas sa musique d'être dirigée par les plus grands chefs, notamment par Toscanini. Après une symphonie et un quatuor de jeunesse (1936) très brahmsiens, il a évolué vers un langage plus actuel (1944-1946), avec une *Deuxième Symphonie*, un *Capricorn Concerto*, des *Excursions* pour piano, un *Deuxième Quatuor à cordes* et le ballet *Médée*. Il traverse ensuite une courte période de tendance sérielle (1948-49) avec *Knoxville* et une sonate pour piano. Il est maintenant revenu à son néo-romantisme initial avec *Hermit Songs, Prières de Kierkegaard, Summer Music, Toccata festiva, Andromache's Farewell*, œuvres qui ne sont pas sans banalité, de même que son opéra *Vanessa*, au sentimentalisme puccinien.

BARRAINE (Elsa), femme compositeur française (Paris 1910). Au sortir de l'enseignement de P. Dukas et après avoir obtenu un premier grand prix de Rome

(1929), elle s'est d'abord manifestée comme une remarquable symphoniste par deux symphonies (1930 et 1938), œuvres tournées vers l'avenir, mais d'esprit encore très traditionnel. Elle a ensuite évolué vers une expression plus avancée, d'abord avec *Poésie ininterrompue* (1948), *Variations pour percussion et piano* (1950) et *la Nativité* (1951). En 1967, la révélation de sa *Musique rituelle* pour orgue, tam-tam et xylophone, inspirée du « Livre des morts » tibétain, a montré une nouvelle progression, dans une certaine mesure sous l'influence d'O. Messiaen. C'est une œuvre grave, recueillie et mystérieuse, d'un dépouillement austère et d'un hiératisme liturgique, qui se construit lentement, sourdement dans un univers intérieur et un inquiétant intermonde avec de belles structures rythmiques et sonores, ainsi qu'une chimie de timbres très fascinante. Elle compose peu, et il faut le regretter. Mais c'est une musicienne de l'essentiel. Elle est titulaire d'une classe d'analyse au Conservatoire de Paris (1969).

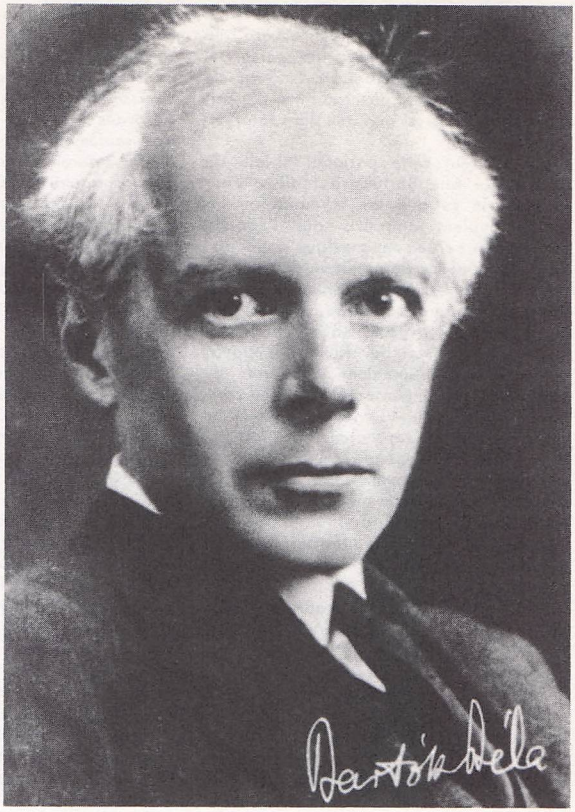
BARRAQUÉ (Jean), compositeur français (Paris 1928). Il présente l'une des personnalités les plus originales, les plus puissantes et les plus indépendantes de la jeune génération. C'est l'homme de la véhémence. Il a fait ses études traditionnelles, notamment avec Jean Langlais, et suivi les cours d'analyse d'O. Messiaen. Ses premières œuvres révèlent un compositeur inspiré, qui a transcendé le sérialisme classique et qui compte bien se laisser aller à un lyrisme voisinant parfois le délire. Depuis des années, et pour des années encore sans doute, il travaille à une œuvre gigantesque tirée de *la Mort de Virgile* de Hermann Broch, œuvre dont on a déjà entendu des fragments tels que *Chant après chant*, « *... au-delà du hasard* » et *le Temps restitué*, où s'exprime une puissance architecturale et sonore très impressionnante. Solitaire, échappant à tout académisme ancien ou récent, Barraqué est un visionnaire apocalyptique et un démiurge dont le vocabulaire librement créé est à la mesure de ses ambitions

Samuel Barber (nœud papillon) entouré de Julius Burger, Rudolf Bing, Eleanor Steber et Gian Carlo Menotti.
Phot. Centre culturel américain.

colossales. Il est logique d'attendre beaucoup de lui; mais il travaille lentement.
Pour l'instant, le style de Barraqué, unique dans son époque, parfois en contradiction apparente avec celle-ci et avec lui-même, est à la fois très subjectif et très composé. Il est un des adeptes de la « forme ouverte » et le créateur de ce qu'il appelle des « séries proliférantes ». Mais ce souci architectonique, à la fois libre et rigoureux, est au service exclusif d'une expression individuelle que l'on ne peut pas ne pas qualifier de romantique, étant bien entendu qu'il ne s'agit pas ici d'un style néo-romantique. Dans un langage entièrement neuf, l'auteur nous donne « un commentaire lyrique de soi-même » en un discours dont la monumentalité contraste avec les recherches souvent byzantines de notre temps, dont l'éloquence est d'une splendide richesse avec son mélange de raffinement et de barbarie, de transparence et de densité, et dont la poésie intense comme la dramaturgie intérieure constituent l'une des plus saisissantes réalisations actuelles d'une musique en constant et vivant renouvellement. C'est un des très grands inspirés de notre temps.
Le catalogue de ses œuvres s'établit actuellement comme suit : *Séquence*, pour voix, batterie et ensemble instrumental, d'après Nietzsche (1950-1955); *Sonate pour piano* (1950-1952), créée par Yvonne Loriod; *Étude*, pour bande magnétique (1954); puis toute la série des œuvres suivantes qui constituent des parties ou des commentaires de *la Mort de Virgile* de Hermann Broch : « ... *au-delà du hasard* » pour quatre formations instrumentales et une formation vocale (1959), créé sous la direction de Pierre Boulez; *Chant après chant* pour voix, batterie et piano (1968), créé avec les Percussions de Strasbourg; *le Temps restitué* pour soprano, chœur et orchestre (1956-68), créé par Helga Pilarczyk sous la direction de Gilbert Amy; *Concerto* pour six formations instrumentales, vibraphone et clarinette solo (1968), créé à la B. B. C. sous la direction de Gilbert Amy; et les œuvres encore en chantier quand sont écrites ces lignes : *Portique de feu* pour chœur à dix-huit voix, *Lysanias* pour grand orchestre, piano solo, soprano, soprano dramatique et baryton, enfin les *Hymnes à Plotia* pour quatuor à cordes.
Barraqué est, en outre, l'auteur d'analyses musicales remarquables des grands chefs-d'œuvre classiques, ainsi que d'un livre très lucide sur Debussy, qu'il place dans sa véritable lumière.

BARRAUD (Henry), compositeur français (Bordeaux 1900). Il a joué un rôle d'animateur dans la vie musicale parisienne tant comme l'un des fondateurs de *Triton* entre les deux guerres que comme directeur musical de l'O. R. T. F. de 1945 à 1965. Son art est volontaire, tendu, mais cette réserve, qui est aussi celle de l'homme, cache de l'intensité. Il nous indique lui-même les principales caractéristiques de son langage, qui est celui d'un indépendant : emploi fréquent de gammes modales; rares emprunts au folklore; emploi de certains intervalles familiers comme le triton; peu de goût pour les thèmes mélodiques fondés sur des enchaînements d'accords et qui n'ont de sens que par l'harmonie sous-jacente; conception des thèmes en fonction de leur potentiel lyrique et non en vue de combinaisons contrapuntiques; attachement au principe tonal. Il est l'ennemi de la facilité, et la gravité lui sied plus que la gaieté. Mieux que dans ses opéras bouffes *(l'Astrologue* et *Lavinia)*, il s'exprime lui-même dans son oratorio *le Massacre des saints Innocents*, son opéra *Numance*, son *Te Deum*, sa véhémente *Troisième Symphonie* et *Une saison en enfer* d'après Rimbaud. Ses œuvres récentes, cette dernière en particulier, nous montrent un septuagénaire qui n'accepte pas de s'immobiliser et qui, sans se rajeunir artificiellement, ne tourne pas le dos à certaines acquisitions de notre temps, poursuivant ainsi une vivante évolution.
C'est ce compositeur, cet animateur, et aussi ce musicographe (*Berlioz, Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui*, etc.) qu'est venu honorer le grand prix national de la Musique (1969).

BARTÓK (Béla), compositeur hongrois (Nagyszentmiklós 1881 - New York 1945).



Béla Bartók.
Phot. Noyer.

C'est un des grands classiques de notre temps, une des personnalités dominant le XX[e] siècle. Sa vie, la constitution progressive de son œuvre et l'évolution de son style ne forment qu'un même fleuve.

À l'Académie royale de Budapest, il s'est formé à la tradition de Liszt et familiarisé avec le romantisme allemand (Wagner, Brahms, Strauss), qui aura une influence certaine sur ses premières œuvres, du moins avant que sa découverte de Debussy (1905) ne vienne bouleverser sa pensée musicale. De 1907 à 1914, il est professeur de piano à l'Académie royale de Budapest, où il a succédé à son maître I. Thomas. C'est l'époque de toute une première série d'œuvres vraiment originales : *Deuxième Suite* (1907), *Deux Portraits* (1908), *Deux Images* (1910), pour orchestre ; *Bagatelles* (1908), *Quatre Nénies* (1910) et *Allegro barbaro* (1911), pour piano ; et surtout *Premier Quatuor à cordes* (1908), ainsi que l'opéra *le Château de Barbe-Bleue* (1911). Pendant cette

période, l'influence harmonique et esthétique de Debussy est sensible, encore que ne jouant que dans le cadre personnel d'un langage conservant une saveur de terroir magyar et d'une tournure d'esprit qui met de l'expressionnisme dans son symbolisme.

C'est pendant cette période initiale de sa carrière que Bartók va réaliser pour la Hongrie ce que les Tchèques ou les Russes avaient entrepris dès l'époque romantique : créer une musique nationale. Contre l'influence germanique dans la musique savante et contre l'influence tzigane dans la musique populaire, Bartók parcourt son pays avec Z. Kodály pour collecter les trésors du folklore magyar authentique (entièrement différent du folklore tzigane) conservé dans les campagnes par quelques vieux paysans. De ces modes et de ces rythmes particuliers, il nourrira certaines de ses œuvres dès ce moment et longtemps encore. Sa curiosité pour le folklore le mènera périodiquement dans d'autres pays, où il fera les mêmes récoltes d'antiquités en perdition (Roumanie, Slovaquie, Algérie, Turquie notamment).

Une première période de maturité s'étend de 1919 à 1933. Le style et le langage, jusqu'alors incertains et mélangés, deviennent plus sûrs, plus homogènes et plus personnels. La saveur du folklore hongrois est encore très présente, et un élan nationaliste continue de l'animer, mais la synthèse entre l'inspiration populaire et la technique savante se fait plus profonde. Certaines œuvres sont même presque entièrement exemptes de cet élément populaire. Enfin, c'est le moment où Bartók découvre la musique de l'école de Vienne : il n'adoptera jamais les procédés dodécaphoniques, mais la découverte du climat de la musique viennoise de Schönberg, Berg et Webern va produire chez lui un choc profond : son style va dès lors évoluer vers une extrême tension chromatique, tension qui correspond à ses inspirations intimes et à son expressionnisme inné, et qui sera parfois au bord de l'atonal. Les principales œuvres issues de cette période sont : la pantomime du *Mandarin merveilleux* (1919); le *Deuxième Quatuor à cordes* (1917); les *Études* pour piano (1918); les deux sonates pour piano et violon (1922 et 1923); le *Premier Concerto pour piano et orchestre* (1926); le *Troisième* et le *Quatrième Quatuor à cordes* (1927 et 1928), qui marquent non seulement une nouvelle progression de la tension chromatique par rapport au second, mais aussi de l'un par rapport à l'autre; la *Cantata profana* (1930); et le *Deuxième Concerto pour piano et orchestre* (1931), où le glissement vers le sentiment atonal est également sensible. Une seconde période de maturité s'étendra ensuite de 1934 à 1938. C'est la période sommitale du génie bartokien, sa pointe la plus avancée vers l'univers atonal dans le cadre du tonal ou du modal. Le sentiment folklorisant se dilue et se raréfie. Le *Cinquième Quatuor à cordes* (1934) est caractéristique de cet équilibre entre le diatonique et le chromatique : par un itinéraire et un style tout personnels, Bartók atteint ici à des résultats sonores très voisins de ceux qui ont été découverts par les Viennois. La *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936), ainsi que la *Sonate pour deux pianos et percussion* (1937) sont dans le même cas, et Bartók y aborde, au surplus, l'un des problèmes qui se révèle le domaine favori des recherches contemporaines (de nos jours encore), l'emploi des timbres : il explore, avec une richesse d'invention inouïe, les ressources et les combinaisons instrumentales; et là encore, par des procédés personnels, il parvient à des résultats voisinant la *Klangfarbenmelodie** des Viennois. Les trois grandes œuvres précitées sont parmi les chefs-d'œuvre contemporains. À la fin de cette période appartiennent aussi l'achèvement des recueils pédagogiques de *Mikrokosmos* (1926-1937) pour piano (travail progressif de la technique pianistique moderne) et le *Concerto pour violon* (1938), où commence à se traduire un fléchissement de l'évolution bartokienne.

Forcé de s'expatrier en protestation contre le régime d'inspiration hitlérienne de Horthy, qui voit en son génie une « manifestation de l'art juif et dégénéré de bolchevisme culturel », il se fixera aux États-

Unis, où il ne sera guère honoré, où il vivra isolé et pauvre, et où il mourra dans des conditions matérielles misérables. Les œuvres composées au cours de cette période américaine marqueront, comme pour la plupart des compositeurs européens exilés au Nouveau Monde, un très net déclin : abandon de la tension chromatique, détente diatonique correspondant à une invention moins riche et à des concessions à certaines facilités; retour à l'inspiration folklorisante ainsi qu'à un emploi conventionnel des timbres. Si le *Sixième Quatuor à cordes* (1939) échappe encore, dans une certaine mesure, à cette chute du tonus bartokien, le *Divertimento pour cordes* (1939), la *Sonate pour violon seul* (1944) et le *Concerto pour orchestre* (1943) en sont les produits un peu mélancoliques, de même que le *Troisième Concerto pour piano et orchestre* (1945) et le *Concerto pour alto et orchestre* (1945), laissés inachevés et dont les dernières pages seront terminées par son élève Tibor Serly. Le résumé de cette évolution, qui est à la fois splendide en son ascension et ses sommets, et pathétique en sa conclusion, se trouve assez bien concentré dans l'ensemble de ses six quatuors à cordes, où les différentes étapes sont caractérisées, ensemble qui constitue, d'ailleurs, un monument unique dans toute la littérature contemporaine du quatuor.

Dès le lendemain de sa mort, la musique de Bartók a rencontré un succès qu'elle n'avait jamais connu de son vivant. Pour un certain public se méfiant du modernisme, Bartók est soudain devenu un représentant de l' « avant-garde » que l'on pouvait fréquenter sans danger, et même avec un certain agrément. Dans les milieux musicaux, Bartók a fait école, même dans les zones académiques : au lieu de faire du sous-Ravel, les prix de Rome se sont mis à faire du sous-Bartók. Pierre Boulez a fait là-dessus quelques observations : « Il y a un certain nombre de malentendus dans cette situation insolite d'un musicien mort dans la gêne et le dénuement et promu, à titre posthume, au premier rang des compositeurs *compréhensibles*. Car, enfin, Bartók n'a trouvé des auditeurs aussi réceptifs que quelques années après sa mort, et encore faut-il remarquer que les pièces le plus souvent applaudies sont souvent les moins bonnes, celles qui se rapprochent le plus du tzigane-Liszt, d'un goût douteux; ses meilleures productions sont aimées dans leurs aspects les plus faibles — on s'y réfère au ménétrier ou au néo-classique. L'œuvre de Bartók triomphe donc en ce moment par son ambiguïté. Ambiguïté qui lui vaudra des avanies certaines dans l'appréciation future lorsque ses auditeurs bénéficieront d'un recul plus grand. Indéniablement, Bartók se situe parmi les *cinq grands* de la musique contemporaine, aux côtés de Stravinski, Webern, Schönberg et Berg. Son œuvre n'a toutefois ni l'unité profonde et la nouveauté d'un Webern, ni la rigueur et l'acuité d'un Schönberg, ni la complexité de Berg, ni le dynamisme vigoureux et contrôlé de Stravinski. Il manque une cohérence interne dans le langage, que vient pallier une imagination fertile en inventions à court terme » *(Relevés d'apprenti)*.

Ce jugement, d'une grande et courageuse lucidité, montre à quel point, au-delà de la mort, le génie de Bartók se perpétue avec la même exubérance vitale, avec les mêmes contrastes de tension-détente que de son vivant.

BATHORI (Jane), cantatrice et professeur français (Paris 1877). Elle fut une des grandes interprètes des mélodies de Debussy et de Ravel, ainsi que d'Erik Satie et du groupe des Six. De ces derniers, au cours de la période héroïque des années 20, elle a créé nombre d'œuvres en des concerts mémorables et demeurés historiques. Elle a publié deux ouvrages : *Conseils sur le chant* (1929) et *Sur l'interprétation des mélodies de Claude Debussy* (1953).

batterie, ensemble des instruments de percussion compris dans l'orchestre. (V. ***percussion***.)

BAUD-BOVY (Samuel), chef d'orchestre suisse (Genève 1906). Il a fait ses études théoriques notamment avec P. Dukas, et travaillé la direction d'orchestre avec

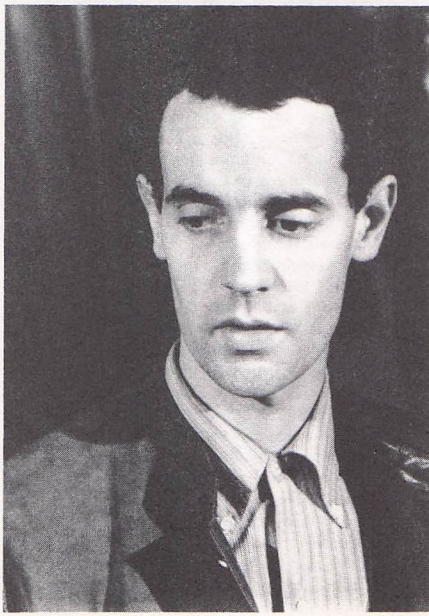
Weingartner et Scherchen. Il est président de l'Association des musiciens suisses et directeur du conservatoire de Genève depuis 1957.

BAUDRIER (Yves), compositeur français (Paris 1906). Il a été l'un des créateurs, des animateurs du groupe de la Jeune-France (1936), dont il fut le principal porte-parole. Il a fait des études de philosophie et de droit, mais sa formation musicale est celle d'un autodidacte. À une époque où il considérait que la musique française était menacée par l'abstraction d'Europe centrale, il s'est montré un chaleureux adepte d'une « réincarnation de la musique dans l'homme », idée tout à fait néo-romantique qui a été le point de départ du groupe, dont il a rédigé le premier manifeste. De ce fait, sa musique ne s'interdit pas de laisser les choses ou les faits extérieurs y mettre profondément leur empreinte : sans aller jusqu'à la musique à programme descriptif ou pittoresque, l'art de Baudrier est volontiers représentatif et figuratif. Les titres de ses œuvres l'indiquent : *Raz de Sein, la Dame à la licorne, Une jeune fille joue avec son enfant, le Grand Voilier, le Musicien dans la cité,* une symphonie, un *Double Mouvement* pour cordes et une *Cantate de la Pentecôte.* Impulsion romantique et traduction impressionniste, tel semble être chez lui le processus créateur. Parmi ses compositions récentes, une symphonie et un oratorio intitulé *Credo,* une évolution se fait vers une extériorisation moins marquée, vers la concentration de la pensée et de l'écriture.

BAX (sir Arnold Edward Trevor), compositeur anglais (Londres 1883 - Cork 1953). Considéré dans son pays comme l'une des personnalités les plus représentatives de la musique nationale au début de ce siècle, il est surtout curieusement influencé par les symphonistes russes et l'art celte. Ses sept symphonies sont autant d'hommages à Tchaïkovski, et nombreuses sont ses œuvres dans lesquelles il incorpore des éléments empruntés au folklore irlandais. En 1942, il avait été nommé « Master of the King's Music ».

BAYLE (François), compositeur français (Tamatave, Madagascar, 1932). De formation en partie autodidacte et en partie venue de l'enseignement de Messiaen, Pousseur et Stockhausen, dont il a suivi les cours de composition, il a surtout travaillé dans les stages préparatoires aux techniques électro-acoustiques dirigés par Pierre Schaeffer. Il est depuis plusieurs années l'un des principaux animateurs du groupe de recherche de l'O. R. T. F. Si la musique électro-acoustique est son principal moyen d'expression, il compose également pour les moyens traditionnels, instruments et voix : ainsi en est-il de *l'Accent du secret,* cycle de pièces pour contralto et sept instruments, sur des poèmes de Marcel Lecomte, œuvre dans laquelle il

François Bayle. *Phot. Roger Ségalat.*



atteint peut-être une forme surréaliste de la musique. Il tourne, d'ailleurs, le dos à l'abstrait, et la plupart de ses compositions sont essentiellement figuratives, avec une assez forte dominante visuelle apparentée précisément à la vision surréaliste, art d'une forte charge poétique, d'une suggestivité puissante et raffinée, volontiers dans des univers insolites, qu'ils soient humoristiques ou inquiétants. Ses œuvres les plus significatives et les plus immédiatement séduisantes et convaincantes sont : *Trois Portraits de l'Oiseau-qui-n'existe-pas,* chatoyant divertissement pour bande magnétique, cor, hautbois et clavecin ; *Lignes et points,* composition purement électro-acoustique donnant naissance à une sorte de géométrie mouvante évoquant les impressions mescaliniennes du poète Henri Michaux ; *l'Archipel,* pour quatuor à cordes et sons concrets enregistrés ; une grande et ample suite de concert pour bande seule ; *Espaces inhabitables,* une de ses plus troublantes réussites, œuvre inspirée par certains aspects fantastiques et quasi surréalistes des livres de Jules Verne. F. Bayle est, avec P. Henry, l'un de ceux qui ont le mieux su créer un style à la musique électro-acoustique, style allusif où les sons du nouveau vocabulaire prennent une réelle valeur poétique et une profonde fonction musicale.

BECK (Conrad), compositeur suisse (Lohn 1901). Chez lui se réalise la synthèse de la tradition germanique reçue au conservatoire de Zurich et de la tradition latine prise à l'enseignement de J. Ibert, N. Boulanger, A. Roussel et A. Honegger au cours du séjour prolongé que le musicien fit à Paris (1923-1933). Refus du post-romantisme, mais volonté d'une expression subjective se traduisant en une écriture linéaire et une polyphonie rigoureuse, telles sont ses caractéristiques. Ses six symphonies (qui s'échelonnent sur une trentaine d'années), son *Aeneas Silvius* pour orchestre, son oratorio *Der Tod zu Basel,* sa cantate *Der Tod des Œdipus,* sa musique de chambre et ses concertos sont les fruits d'un néo-classicisme fuyant l'académisme et où se renforce, au cours des années récentes, la recherche de couleur et d'expression dans une ambiance lyrique plus détendue que précédemment.

BÉJART (Maurice), chorégraphe et danseur français (Marseille 1928), à qui l'on doit des réalisations particulièrement originales fondées sur des interprétations plastiques et intellectuelles de nombreuses œuvres de musique contemporaine : *Symphonie pour un homme seul, le Voile d'Orphée, le Voyage, Variations pour une porte et un soupir* (P. Henry), *le Sacre du printemps, Renard, les Noces* et *Pulcinella* (I. Stravinski), *Haut Voltage* (M. Constant), *Tanit* (M. Ohana), *Pièces* et *Cantates* (Webern), *les Sept Péchés capitaux* (K. Weill), *Suite viennoise* (Schönberg, Berg, Webern), *Erotica* (Baird), etc. Il est incontestable que les différents styles de langage plastique et de mise en scène créés par Béjart ont beaucoup fait pour rapprocher la musique contemporaine d'un vaste public qui, sans ce tremplin, y serait peut-être resté étranger.

BEN HAÏM (Paul **Frankenburger,** dit **Paul**), compositeur israélien d'origine allemande (Munich 1897), fixé en Palestine depuis 1933. Ses premières œuvres portent la marque du néo-classicisme, fréquent en Europe centrale pendant l'entre-deux-guerres, mais une rupture devait bientôt se produire dans son style initial : au contact de l'Orient, et notamment sous l'influence du chanteur Braha Zefira, ses œuvres postérieures à 1940 s'apparentent au chant populaire de son pays d'adoption. Ce nouveau style est essentiellement lyrique (*Symphonie* op. 25), élan qui devait ensuite se fortifier et prendre une physionomie franchement néo-romantique dans sa *Deuxième Symphonie.* Ses liens avec le folklore de la terre d'Israël se resserreront encore, ainsi qu'en témoigne sa suite *From Israël* pour orchestre, qui est intéressante par une orchestration faisant intervenir harpe, clavecin et une importante percussion. Sa sonate pour violon seul, composée pour Yehudi Menuhin, utilise également des éléments empruntés au folklore roumain (ce qu'explique aussi l'immigration des Juifs de Roumanie en terre israélienne).

BENHAMOU (Maurice), compositeur algérien (Mostaganem 1936) qui a travaillé à l'Ecole normale de musique, puis au Conservatoire de Paris, notamment avec O. Messiaen, enfin à Cologne, avec Stockhausen et Pousseur. Il a obtenu le prix Royaumont (1966) et le prix de la Fondation Gaudeamus (1968). Il est actuellement assistant de Léon Algazi* à la grande synagogue de la rue de la Victoire, à Paris. Dans un style ingénieusement ponctuel, *Mizmor (psaume 114)* et *Chir (psaume 129)* ont attiré l'attention sur lui.

BENNETT (Richard Rodney), compositeur anglais (Londres 1936). Il a fait ses études musicales traditionnelles avec L. Berkeley et H. Ferguson à Londres, mais a aussi travaillé avec P. Boulez. Il s'est constitué un style libre et personnel auquel l'influence de B. Britten n'est pas étrangère, style de synthèse qui s'apparente aussi à celui de H. W. Henze. Comme ce dernier, il s'est surtout signalé dans le domaine du théâtre lyrique, et son opéra *les Mines de soufre* (1965), joué dans le monde entier avec succès, révèle un des jeunes compositeurs les mieux doués pour la scène; dans un style ayant une tendance peut-être un peu trop prononcée pour l'éclectisme, il témoigne d'une réelle inspiration lyrique, d'un sens très vivant du mouvement dramatique et d'un don poétique incontestable pour créer des ambiances insolites et fantastiques. Il faut également citer ses autres opéras : *Penny for a Song* (1967) et *Victory* (1969); ses œuvres orchestrales et concertantes (dont deux symphonies) et sa musique de chambre (dont quatre quatuors).

BENTZON (Jørgen), compositeur danois (Copenhague 1897 - Hørsholm, près de Copenhague, 1951). De formation juridique, il fit ses études avec C. Nielsen, puis au conservatoire de Leipzig. Il fut le créateur, puis le directeur de l'Ecole de musique populaire de Copenhague. Menant de front sa carrière de juriste et ses activités musicales, il est l'auteur d'un opéra, de deux symphonies, de plusieurs œuvres de musique de chambre et de chœurs dont l'inspiration est nationale et dont le style est apparenté au néo-classicisme germanique.

BENTZON (Niels Vigo), compositeur danois (Copenhague 1919) appartenant à la dynastie des Hartmann (musiciens danois du XIX^{e} siècle) et cousin du précédent. Dans ses ballets, ses sept symphonies, ses quatre concertos pour piano (il est lui-même excellent pianiste) et sa musique de chambre, il se manifeste comme l'une des personnalités les plus en relief de son pays, d'abord dans un style influencé par Hindemith, puis effectuant un léger virage vers l'atonal.

BERBERIAN (Cathy), cantatrice américaine d'origine arménienne (Attleboro, Massachusetts, 1925), fixée en Italie depuis 1949. Elle a été l'épouse de L. Berio (1950) et reste une des interprètes favorites de ce dernier; ses facultés vocales exceptionnelles ont facilité à celui-ci ses recherches dans le domaine de la phonétique musicale. Douée d'une formation classique très complète, elle s'est spécialisée dans l'interprétation de la musique contemporaine, où elle est sans égale. De nombreux compositeurs ont écrit spécialement à son intention, notamment Stravinski, Cage, Bussotti, et naturellement Berio. Elle est elle-même l'auteur d'une fantaisie vocale extrêmement cocasse, *Stripsody*, pour voix seule (1966), utilisant les exclamations des personnages des bandes dessinées en un montage et des collages d'une amusante virtuosité.

BERG (Alban), compositeur autrichien (Vienne 1885-1935), constituant la « trinité viennoise », ou « école de Vienne », avec A. Schönberg et A. Webern. Issu d'une famille bourgeoise, adolescent hypersensible qu'un échec scolaire et une déception sentimentale conduiront au bord du suicide (1903), il commence dès la jeunesse à souffrir de l'asthme qui pèsera sur toute son existence. Ses premières compositions, des Lieder, au nombre de soixante-dix, écrits entre 1902 et 1905, se situent dans l'influence directe de Wagner et de Mahler, qu'il vénérait. De 1904 à 1910, il travaille avec A. Schön-

berg, qui sut adapter son enseignement à cette nature lyrique et tendre, si opposée à la lucidité apollinienne de son condisciple Webern. Des Lieder de jeunesse voient encore le jour de 1905 à 1908, et c'est en cette dernière année que sera composé l'opus 1 inaugurant son catalogue officiel : une *Sonate pour piano* en un seul grand mouvement équilibrant avec perfection ses structures internes, et dont le langage est encore apparenté au style tonal post-romantique. Il en est de même pour les *Quatre Lieder* op. 2 (1908-09). L'entrée dans l'univers atonal se produit avec le *Quatuor à cordes* op. 3 (1909-10) en deux mouvements, d'une magnifique complexité et d'une ampleur formelle annonciatrice des œuvres ultérieures. C'est la dernière composition écrite sous la supervision de son maître Schönberg. En 1911, deux événements : son mariage avec Hélène Nahowski et la mort de Mahler, qui le frappe douloureusement, tant dans son amitié que dans son art, Berg ayant été celui des trois Viennois dont le style et la sensibilité étaient le plus proches de l'auteur du *Chant de la terre*. En 1912, premier scandale : les *Lieder sur des poèmes de Peter Altenberg* op. 4, composés sur des textes d'une ironie audacieuse, seront interrompus lors de leur première audition (la création intégrale de cette

Alban Berg. Portrait. Dessin au crayon par B. F. Dolbin. Vienne, 1925. Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*

œuvre n'aura plus lieu qu'en 1953, à Rome) ; œuvre prophétique dans une certaine mesure, ce cycle contient occasionnellement un accord de douze sons et une série de douze sons plus de dix ans avant la naissance de l'organisation du dodécaphonisme sériel par Schönberg.

Alors que Schönberg et surtout Webern exploiteront la « petite forme », pièce de dimensions aphoristiques, dans de nombreuses compositions, la seule expérience de Berg en ce domaine est constituée par les *Quatre Pièces pour clarinette et piano* op. 5 (1913).

La première grande œuvre symphonique de Berg date de 1914-15 : *Trois Pièces pour orchestre* op. 6, chef-d'œuvre d'un expressionnisme convulsif, encore apparenté à l'art de Mahler, annonçant déjà *Wozzeck*, dont la complexité et la nouveauté ne permettront pas une première exécution avant 1930, mais qui sont aujourd'hui l'une des grandes pages classiques du XX[e] siècle, presque une œuvre de répertoire.

Pendant les années 1917-1921, Berg ne travaille qu'à un grand ouvrage (projeté depuis 1914), son opéra *Wozzeck*, d'après le drame de G. Büchner, œuvre qui sera créée le 14 décembre 1925 à l'Opéra de Berlin sous la direction d'Erich Kleiber : c'est l'événement lyrique le plus considérable après le *Pelléas et Mélisande* de Debussy. De ce drame sombre, violemment expressionniste et fait de scènes courtes et condensées, Berg tire un opéra où il fait la synthèse entre la traditionnelle conception de l'opéra cloisonné et le drame musical continu de Wagner. « *Wozzeck* marque pour cela le résumé de l'opéra en tant que tel, et peut-être par là a-t-il définitivement terminé l'histoire de cette forme ; il semble bien qu'après une telle œuvre le spectacle musical doive chercher d'autres moyens d'expression que cette forme » (Boulez). Trois actes de cinq scènes chacun, peuplés de leitmotive, qui ne sont pas utilisés comme des collages à la manière de Wagner, mais dont la fonction est de conditionner la forme, réalisant une synthèse parfaite entre la pensée dramatique et la pensée musicale. Chacune des scènes est construite sur le schéma d'une forme instrumentale traditionnelle (fugue, invention, passacaille, variation, sonate, suite, etc.) en des structures internes qui ne doivent pas ressortir à l'audition et ne morcellent d'ailleurs nullement le développement dramatique. La déclamation lyrique est très diverse et utilise toutes les possibilités de la voix humaine depuis le *parler* jusqu'au *bel canto*, en passant par toutes les solutions intermédiaires, et notamment le *Sprechgesang** (parlé-chanté) inauguré par le *Pierrot lunaire* de Schönberg en 1912 ; cette déclamation lyrique est conçue de façon à rendre le texte parfaitement intelligible, mais aussi dans un esprit de structuration rythmique participant également à l'homogénéité architectonique de l'ouvrage.

En 1924-25, Berg travaille à la partition qui sera l'un des sommets de sa musique instrumentale, le *Concerto de chambre* pour violon, piano et treize instruments à vent, prodigieuse composition contrapuntique fondée sur le symbolisme du chiffre 3 et dont le matériel thématique de base est emprunté aux notes correspondant à certaines lettres des trois noms d'Arnold Schönberg, Anton Webern et Alban Berg. L'esprit est, dans une certaine mesure, sériel, mais la technique ne l'est pas encore.

Ce n'est qu'avec le lied sur un poème de Th. Storm, *Schliesse mir die Augen beide*, composé tonalement en 1900 et recomposé dodécaphoniquement en 1925, que Berg aborde pour la première fois la technique sérielle, dont Schönberg vient tout juste de promulguer les principes. Cette adhésion ne maintiendra pas sa rigueur dans les œuvres ultérieures du musicien, qui éprouvera toujours une certaine nostalgie pour le système tonal. Dans la *Suite lyrique* pour quatuor à cordes (1925-26), la moitié des pièces sont écrites en un style sériel rigoureux et l'autre moitié en style thématique libre. Là encore, Berg réalise une synthèse de principes, synthèse très poussée dans l'imbrication profonde des structures sérielles et des structures thématiques, et aboutissant à un style très homogène. Sur le plan formel, la *Suite lyrique* reprend des schémas classiques comme *Wozzeck* (sonate, rondo, scherzo, lied,

scherzo, rhapsodie), cloisonnement qui n'empêche nullement l'œuvre d'avoir une puissante pulsation dramatique (Berg manifeste, en effet, son tempérament de dramaturge jusque dans ses compositions de musique instrumentale). Dans le domaine de la musique de chambre, la *Suite lyrique* est son chef-d'œuvre. En outre, elle utilise toutes les possibilités les plus lointaines du jeu d'archet et trouve des effets de combinaisons sonores absolument inouïs.

C'est en 1928 que Berg entreprendra son second opéra, *Lulu*, d'après Franz Wedekind. Pour se préparer au nouveau style lyrique et vocal qu'il élabore, il compose d'abord un air de concert pour soprano et orchestre, *le Vin*, d'après trois poèmes de Baudelaire traduits par Stefan George (la traduction allemande est elle-même un chef-d'œuvre, mais on peut également chanter l'ouvrage dans le texte original français). Il s'agissait d'obtenir un style lyrique exploitant, plus encore que *Wozzeck*, les possibilités extrêmes de la voix humaine, notamment dans le domaine du *bel canto* et de la virtuosité vocale. À cet égard, *Lulu* se rapproche de l'opéra traditionnel. L'emploi des formes classiques donne ici un résultat moins homogène que dans *Wozzeck*. D'autre part, sans être rigoureusement, ni constamment sériel, *Lulu* est composé sur des motifs dérivés d'une série de douze sons ; mais, là encore, la synthèse est moins parfaite que précédemment entre esprit sériel et esprit thématique. Le sujet de l'ouvrage, suite de faits divers traités avec un réalisme violemment expressionniste, n'est peut-être pas étranger aux inégalités de style que l'on trouve dans *Lulu* et dont la volonté souvent parodique et caricaturale influence jusqu'à l'orchestration, qui est ici très surchargée, frisant parfois le mauvais goût. Bien que *Lulu* soit un opéra d'une efficacité dramatique absolument irrésistible, d'une puissance effrayante, le style n'a ni la rigueur, ni la clarté, ni la distinction de celui de *Wozzeck*. Berg travaillera à cet ouvrage jusqu'à sa mort, alors prochaine, et n'en terminera pas complètement le troisième acte, dont le livret est entièrement écrit, mais dont, à la représentation, on est contraint de suppléer à la partition inachevée en faisant des emprunts aux actes précédents.

Les dernières années de Berg furent assombries par une santé déclinante, notamment l'accroissement de ses troubles allergiques, mais surtout par la montée du nazisme, pour qui il représentait l'art dégénéré. En 1934, il construisit une *Lulu-Symphonie* avec des extraits symphoniques empruntés à son opéra en cours de composition. Puis il interrompit ce dernier travail pour répondre à la commande du violoniste américain Louis Krasner, qui désirait un concerto : ce fut le fameux *Concerto « à la mémoire d'un ange »* (1935), hommage funèbre à Manon Gropius, fille de la veuve de Mahler et de l'architecte Walter Gropius, avec laquelle Berg était lié d'une tendre amitié et qui venait de mourir à l'âge de dix-huit ans. Composé très rapidement, en quelques semaines, ce concerto est d'une envolée lyrique admirable et jaillissante. Dans cette forme sublimée de néo-romantisme, il n'est pas interdit de voir la manifestation de la pensée musicale la plus profonde, la plus naturelle et la plus authentique de Berg. La synthèse est ici parfaite, dans cette œuvre libre écrite en combinant la rigueur sérielle et le système tonal (il y est d'ailleurs fait des citations d'une mélodie populaire carinthienne et du choral de Bach « Assez, Seigneur, quand il te plaira... », qui sonne ici comme un adieu à la vie). Aucune rupture de style ou d'écriture dans ces quatre mouvements enchaînés sans interruption. C'est la seule œuvre de son auteur qui soit vite et vraiment devenue populaire : le ton d'ample confidence schumannienne qui règne ici n'est pas étranger à ce phénomène.

Au cours de l'été 1935, le musicien avait été piqué par une abeille, piqûre banale qui, mal soignée, ne tarda pas à dégénérer en abcès, puis en empoisonnement général du sang : Berg devait mourir la veille de Noël 1935, âgé de cinquante ans seulement.

La musique d'Alban Berg n'a commencé à être vraiment jouée de façon courante qu'après la Seconde Guerre mondiale (en dépit des représentations assez nombreuses qui avaient eu lieu précédemment de

Wozzeck). Ce n'est également qu'à partir de cette époque que l'on put commencer à se rendre compte de ce qu'allait être sa postérité et sa destinée. En 1958, P. Boulez écrivait : « De l'étude de l'œuvre de Berg, on peut aisément déduire qu'il fut un des compositeurs les plus marquants de son temps. Par la complexité organique profonde qu'il met dans ses œuvres, par le pouvoir dramatique intense qu'il leur insuffle, il arrive à donner à une forme sa plus grande force de signification [...]. Nous sommes en face d'un art poétique qui s'attacherait à établir des rapports de style composite. Si on rapproche Webern et Berg de leurs équivalents poétiques, on pourrait dire que la recherche de Webern s'identifie volontiers avec celle de Mallarmé dans les *Sonnets*, alors que celle de Berg serait voisine de l'esprit de Lautréamont. C'est en cela que l'influence de Berg se révèle actuellement moins décisive que celle de Webern, en dépit de la plus grande portée immédiate de sa musique. Il est à croire que lorsque la stylistique de notre époque sera plus assurée l'influence de Berg pourra se faire sentir de façon plus profitable » *(Relevés d'apprenti)*. Dix ans à l'avance, Boulez avait vu juste : c'est ce qui est en train de se produire. Et cette influence différée ne peut que donner à l'héritage sa véritable et seule efficacité, en dehors de tout comportement épigonal.

BERIO (Luciano), compositeur italien (Oneglia 1925). Il aura été l'un des principaux chefs de file de la jeune musique après la Seconde Guerre mondiale, quoique avec un léger retard sur les trois grands « ténors » qui avaient auparavant donné l'impulsion initiale : Boulez, Stockhausen et Nono. Après avoir travaillé la composition et la direction d'orchestre au conservatoire de Milan, où il a ensuite été pianiste dans les classes de chant, il a créé le Studio di fonologia musicale au sein de la radio italienne, groupe de recherches électroniques qu'il a dirigé de 1953 à 1960.

Il a ensuite enseigné à Darmstadt, Dartington, Mills College, Harvard, et est depuis 1967 professeur de composition à la Juilliard School of Music à New York. Son catalogue comporte actuellement une cinquantaine d'œuvres soit instrumentales et vocales, soit électro-acoustiques. Tôt venu au mouvement sériel, Berio a rapidement pris sa liberté pour écrire dans tous les styles avancés, pour exprimer une nature qui est l'indépendance même : il est un baroque dont l'invention jaillissante et la sensibilité mobile assimilent tout ce qui passe à sa portée, toutes les impressions qu'il reçoit de la vie sous toutes ses formes, pour en tirer de la musique également sous les formes les plus diverses. Quelles qu'en soient les origines, matérielles ou intellectuelles, fussent-elles les plus inattendues, ces musiques semblent couler de source. Il y a là un « cas » de verve fantaisiste tout italienne qui n'est d'ailleurs pas sans laisser quelque déchet, le tout allant de la farce au sublime.

Au début de sa production, c'est la partition de *Nones* pour orchestre qui attira surtout l'attention sur lui. C'est une pièce inspirée par un poème de W. H. Auden sur la Neuvième Heure de la passion du Christ et l'agonie de l'homme moderne : dans une écriture intégralement sérielle, cette page en cinq variations est embrasée par une émotion intense. Après quelques œuvres électro-acoustiques comme *Mutazioni* et *Perspectives*, Berio commence ses expériences de « liturgies de la parole », notamment avec *Circles*, où un texte de E. E. Cummings subit tout un ensemble de manipulations verbales réalisé par l'interprète sur un accompagnement de harpe et de percussions. De même esprit sont les *Sequenza I* à *VI*, traitant chacune un instrument soliste ou une voix à l'extrême limite de ses moyens sonores et de son pouvoir de virtuosité en modifiant complètement la plastique du discours instrumental ou vocal traditionnel. *Momenti* effectue le même genre de performance dans le domaine électronique. Dans *L'Omagio a Joyce*, la même technique de décomposition spectrale d'un texte poétique est appliquée à des fragments de l'*Ulysse* de Joyce traduits en trois langues, et ici l'expérience a une incontestable portée dans le domaine poétique. En faisant intervenir sinon le hasard, du moins

une certaine faculté de choix de l'interprète, *Epifanie* pour voix et orchestre élargit le même principe avec des textes de Proust, Joyce, Machado, Sanguinetti, Claude Simon et Brecht pour susciter une œuvre d'une grande puissance tragique, l'une des réussites où Berio atteint vraiment le sublime. Au passage, les innocentes et ravissantes mélodies de *Folk Songs* viennent montrer que le compositeur est à l'occasion un harmoniste aussi raffiné que Ravel. Puis les explorations reprennent : la série des *Chemins* pour différentes formations instrumentales et électro-acoustiques traitent le problème de l'œuvre « achevée » et sans cesse « réouverte » : ce sont des variations et des commentaires variés à l'infini où apparaît aussi la technique du « collage ». Le musicien évoluera ensuite dans les franges du « théâtre musical » avec *Laborintus* pour dix-sept instruments, trois chanteuses, huit acteurs-mimes, récitant et bande magnétique, œuvre qui commente des passages de *la Divine Comédie*, de la Bible et de T. S. Eliot avec des références musicales de Monteverdi, de Stravinski et de Berio lui-même ; en outre, l'œuvre s'accompagne d'un spectacle donné par les interprètes eux-mêmes, dont les « actions et attitudes » sont associées à la trame sonore de la partition. Toujours sur le principe du « commentaire » et du « collage », Berio compose ensuite une *Sinfonia* pour huit voix (celles des Swingle Singers) et grand orchestre (création par l'Orchestre philharmonique de New York sous la direction de L. Bernstein), où des fragments sont empruntés à une symphonie de G. Mahler, à Strauss, à Ravel, etc.

À la base de toutes ces expériences qui, neuf fois sur dix, sont finalement des œuvres, il y a un poète lyrique constamment en contact avec le réel et le sensible, qui dispose d'un éventail largement ouvert du frivole au tragique, du plaisant à l'essentiel, qui emprunte son matériau à toutes les substances, tantôt les plus vulgaires, tantôt les plus rares, qui s'exprime avec une volubilité intellectuelle précipitée, qui danse sur un volcan, qui met « la tête de mort parmi les fleurs », et dont l'œuvre, toute baroque, répétons-le, réalise une série de « vanités » du XX[e] siècle avec un art et une verve dont l'originalité fait souvent oublier les déchets.

BERKELEY (Lennox), compositeur anglais (Oxford 1903), dont la formation passe par l'enseignement de N. Boulanger. Artiste très fin, d'esprit latin, c'est une sorte de Poulenc britannique qui écrit clairement et dans une grande abondance d'invention mélodique. Chez lui, on trouve tantôt un style néo-classique de caractère plaisant (*Sérénade, Divertimento, Symphonie*, concertos pour un et deux pianos), tantôt une inspiration religieuse (il est catholique) d'une authentique qualité d'émotion (*Stabat Mater* et surtout son œuvre la plus remarquable : *Quatre Poèmes de sainte Thérèse d'Avila* pour contralto et orchestre à cordes).

BERNAC (Pierre **Bertin,** dit **Pierre**), baryton français (Paris 1899). Il fut l'un des interprètes de prédilection de F. Poulenc, dont il a créé la plupart des cycles mélodiques. Il est également considéré comme un interprète exemplaire de toute la mélodie française. Professeur au conservatoire américain de Fontainebleau de 1945 à 1965 et à l'École normale de musique de Paris depuis 1957, il est appelé dans le monde entier, notamment aux États-Unis, pour donner des cours de haute interprétation. Le Conservatoire de Paris n'a pas jugé intéressant de s'adjoindre ses services comme professeur.

BERNARD (Robert), compositeur suisse (Genève 1900). Il a fait une grande partie de sa carrière en France, où il a été professeur à la Schola cantorum et animateur de la vie musicale parisienne comme directeur de *la Revue musicale* pendant l'entre-deux-guerres. Il s'est essentiellement consacré à la musique de chambre et à la musique vocale, dans un art sincère, volontaire, sérieux, se traduisant en des formes solidement architecturées et une polyphonie robuste.

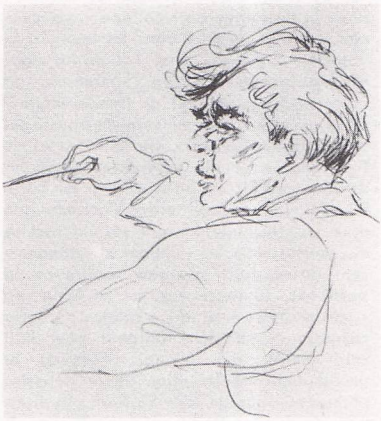
Berne (convention de). Elle constitue l'organisation fondamentale de protection

des droits moraux et matériels des compositeurs contemporains. Datée du 9 septembre 1886, elle est la charte de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. C'est le premier en date des accords internationaux ayant pour objet la protection des œuvres de l'esprit. Elle groupe actuellement une soixantaine de pays membres. Le principe de cette protection du droit d'auteur est que les œuvres éditées par les pays membres bénéficient des mêmes droits dans tous les pays de l'Union : assimilation de l'étranger au national. Cette protection dure cinquante ans après la mort de l'auteur (sauf réserves de certains signataires en petit nombre).

BERNSTEIN (Leonard), compositeur américain (Lawrence, Massachusetts, 1918). Il a d'abord cultivé le genre sérieux dans le style néo-classique (sonates, concerto pour violon, deux symphonies : *Jeremiah* et *The Age of Anxiety*), puis a trouvé des succès universels dans le domaine plaisant et léger avec son ballet *Fancy Free*, ainsi que ses comédies musicales *On the Town*, *Trouble in Tahiti* et surtout le fameux *West Side Story*.
Après avoir été assistant de S. Koussevitzky, il a fait lui-même une très brillante carrière internationale de chef d'orchestre, ayant été plusieurs années le responsable de l'Orchestre philharmonique de New York, à la tête duquel il a réalisé un certain effort en faveur de la musique contemporaine et dont il a abandonné la direction en 1970.

BERTOUILLE (Gérard), compositeur belge (Tournai 1898), élève de F. de Bourguignon, J. Absil et A. Souris. Il n'a commencé à composer qu'à partir de 1936. Dans un langage légèrement teinté d'atonalisme, il a donné notamment le poème chorégraphique *la Tentation de saint Antoine*, la cantate *Requiem des hommes d'aujourd'hui* (1950) pour récitant, soli, chœurs et orchestre, qui est son œuvre principale, plusieurs compositions symphoniques et de musique de chambre (dont quatre quatuors à cordes), ainsi que des mélodies sur des poèmes de Baudelaire.

BEYDTS (Louis), compositeur français (Bordeaux 1895 - Paris 1953). Il s'est fait remarquer à la suite de Reynaldo Hahn dans les domaines de la mélodie et de l'opérette *(Moineau, le Club des canards mandarins, la S. A. D. M. P.* et *A l'aimable Sabine)*. Ses poètes préférés ont été Du Bellay, Racine, Henri de Régnier, Verlaine, Tristan l'Hermite, Guillaume Apollinaire, Marcelline Desbordes-Valmore et Jean Cocteau. Son style, simple et élégant, se situe dans la tradition de Gounod et de Fauré. Il aura été le dernier représentant d'une grande époque de l'opérette, dont Messager fut le maître.



Leonard Bernstein. Portrait. Dessin au crayon de B. F. Dolbin, 1960. Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*

BIALAS (Günter), compositeur et professeur allemand (Bielschowitz 1907). Il enseigne actuellement à l'École supérieure de musique de Munich depuis 1959. De vocation assez académique, même dans l'emploi de techniques nouvelles, il s'exprime dans un style éclectique solide mais manquant un peu de personnalité. Ses œuvres les plus marquantes sont

l'opéra *Hero und Leander* (1966), le *Concerto pour orchestre* (1939), les *Invokationen* pour orchestre (1957), la *Jazz-Promenade* pour piano et orchestre (1956) et *Preisungen* pour baryton et orchestre (1964).

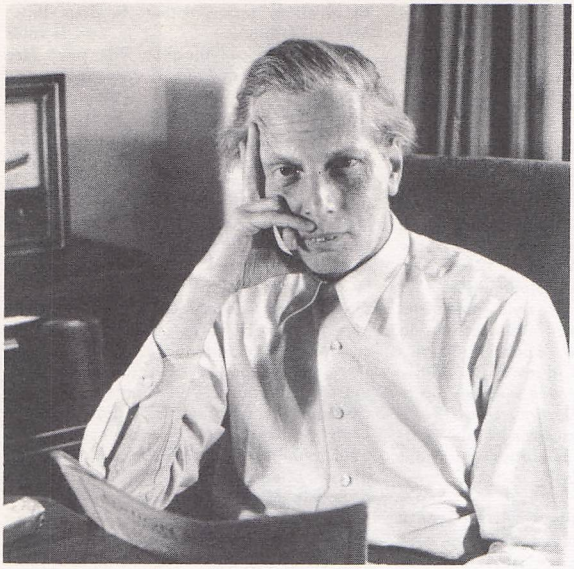
BIBALO (Antonio), compositeur italien (Trieste 1922). Il a fait ses études musicales dans sa ville natale, puis à Londres, avant de se fixer en Norvège, où il vit actuellement. Il a remporté les prix du concours Wieniawski (Varsovie 1955) et du concours Béla Bartók (Bloomington, Indiana, 1956). Dans un style post-sériel libre et non entièrement détaché de la tradition, il a composé l'opéra *le Sourire au pied de l'échelle* d'après H. Miller (1965), qui lui a valu une certaine notoriété, ainsi que le ballet *Pinocchio* (1967), qui sont à ce jour ses œuvres les plus marquantes à côté de quelques partitions purement instrumentale.

BINET (Jean), compositeur suisse (Genève 1893). Il a fait ses études musicales avec Jaques-Dalcroze dans son pays et Ernest Bloch aux États-Unis. L'Association des musiciens suisses lui a décerné son prix des compositeurs en 1955. C'est un néo-classique qui écrit avec une élégance traditionnelle et qui a tout à la fois le sens du divertissement (le ballet *l'Ile enchantée* et la suite d'orchestre *Musique de mai*) et de l'élégie (poèmes de *l'Or perdu* et *Trois Pièces pour orchestre à cordes*).

BIRTWISTLE (Harrison), compositeur anglais (Acrington 1934), élève de la Royal Academy of Music de Londres et actuellement directeur de la Cranbourne Chase School de Salisbury. Dans un style éclectique ne manquant pas de verve, il a donné notamment l'opéra *Punch and Judy* (1968), *Chorales* pour orchestre (1963) et différentes œuvres pour formations de chambre : *Monody for Corpus Christi* avec soprano (1959), *The World is discovered* pour douze instruments (1960), *Narration : Description of the Passing of a Year* avec chœur *a cappella* (1964) et *The Mark of the Goat* avec récitant, soli et chœur (1966).

bitonalité, superposition de deux tonalités différentes. — C'est le cas le plus simple de la polytonalité. Elle peut être le résultat de rencontres contrapuntiques accidentelles, nullement volontaire ni recherchée par conséquent, dans le cadre de la polyphonie classique (Bach, M. A. Charpentier, Purcell), à moins qu'elle ne résulte d'une intention caricaturale (H. Newsidler dès le XVI^{e} s. et Mozart au XVIII^{e} s.). Elle peut provenir d'une volonté systématique, d'une recherche de couleur harmonique comme chez Debussy ou dans le *Petrouchka* de Stravinski : elle résulte alors de la coexistence voulue de deux pôles tonaux différents. Dans ce dernier cas, elle est maintenue sur plusieurs mesures, voire sur un morceau tout entier, alors que les cas de bitonalité à l'époque classique ne se rencontrent que dans de brefs passages. Les *Saudades do Brazil* pour piano de D. Milhaud abondent en pièces bitonales où cette superposition apparaît de façon particulièrement claire, même pour le mélomane peu exercé. Le compositeur américain Charles Ives a été le premier pionnier conscient de la bitonalité (vers 1891). Mais il ne faut pas oublier l'exemple que nous donne en 1901 *Jeux d'eau* de Ravel. Le procédé a été employé ensuite à partir de 1910, et surtout entre les deux guerres mondiales, notamment par les musiciens français qui entendaient rester à l'écart de l'atonalisme viennois, mais qui étaient cependant avides d'un renouvellement du vocabulaire harmonique (Roussel, Honegger). [V. également ***polytonalité***.]

BLACHER (Boris), compositeur allemand (Nou-tchouang, Chine, 1903), né de parents d'origine balte. Sa carrière s'est essentiellement déroulée à Berlin. Depuis 1953, il est directeur du conservatoire de Berlin-Ouest, et il y a formé de nombreux compositeurs de tous pays. Brillant, spirituel, son art est strictement objectif, ennemi de la sentimentalité et du romantisme. Comme Stravinski, dont il a profondément subi l'influence, il a pour idéal suprême la clarté et la transparence de la matière musicale. Comme lui, il accorde la prépondérance à l'élément rythmique,



Boris Blacher.
Phot. Fritz Eschen-Bavaria.

l'organisant en un système mathématique très personnel, système dit « des mètres variables » (des progressions arithmétiques préétablies définissent la structure métrique d'une œuvre). Par contre, son langage harmonique demeure assez traditionnel et son contrepoint assez simpliste. C'est un linéaire, un dessinateur.

Son œuvre, considérable en quantité, comprend : plusieurs opéras, tels que *Princesse Tarakanowa* (1940), *Roméo et Juliette* (1943), *le Déluge* (1946), *l'Hirondelle nocturne* (1947), *Opéra abstrait n° 1*, sans action et sur un livret en onomatopées lettristes (1953), *Rosamunde Floris* (1960) ; et surtout *Deux Cent Mille Thalers*, remarquable opéra yiddish, d'après Sholem Alejchem (1969) ; des ballets, *Hamlet* (1949), *le More de Venise* (1955) et *Déméter* (1964) ; un oratorio, *le Grand Inquisiteur* (1942) ; un *Requiem* (1958) ; des œuvres symphoniques comme *Variations sur un thème de Paganini* (1947), *Ornement pour orchestre* (1953), qui est son œuvre la plus connue, ainsi qu'*Étude en pianissimo* (1953), *Fantaisie* (1956), deux concertos pour piano (1947 et 1952), *Musique pour Cleveland* (1957), *Variations sur un thème de Clementi* pour piano et orchestre (1961) et *Konzertstück* pour quintette à vents et orchestre à cordes (1963).

BLANCAFORT DE ROSELLO (Manuel), compositeur espagnol (La Garriga, Barcelone, 1897). Il a travaillé avec F. Mompou et subi les influences de Debussy, Stravinski et du groupe des Six français. Dans un style éclectique et néo-classique ainsi formé, il a donné notamment des poèmes symphoniques comme *Mañana de fiesta*, *El rapto de las Sabinas*, *La ermita y el panorama*, deux concertos pour piano, des œuvres de musique de chambre (dont deux quatuors à cordes) et de nombreuses pièces pour piano de caractère illustratif.

BLISS (sir Arthur), compositeur anglais (Londres 1891), élève de Vaughan Wil-

liams et de Holst. Il a succédé à sir Arnold Bax comme Master of the King's Music. A ses débuts, il fit figure d'homme d'avant-garde en raison des influences qu'il subissait de Stravinski (*Rout, Madame Noy, Colour Symphony,* œuvres qui virent le jour entre 1918 et 1923). Il a ensuite évolué vers un mélange de néo-classicisme et de néo-romantisme s'exprimant avec franchise et vigueur dans son opéra *The Olympians,* dans son ballet *Checkmate,* ainsi que dans ses concertos pour piano et pour violon, et dans sa *Musique pour cordes.*

BLOCH (André), compositeur français (Wissembourg 1873 - Paris 1960). Élève de Guiraud et de Massenet au Conservatoire de Paris, grand prix de Rome 1893, il est l'auteur de plusieurs opéras (dont *Une nuit de Noël, Brocéliande, Guignol*), de deux poèmes symphoniques qui lui ont attiré une certaine notoriété en 1931 *(Kaa* et *Au béguinage),* et d'une *Suite palestinienne* avec violoncelle principal.

BLOCH (Ernest), compositeur suisse (Genève 1880 - Cleveland 1959) qui fit l'essentiel de sa carrière aux États-Unis. Il se destinait d'abord au violon, et fut l'élève d'Ysaye. En 1910, son opéra *Macbeth* fut créé à l'Opéra-Comique de Paris. De 1911 à 1915 il professa la composition au conservatoire de sa ville natale, et en 1916 il partit pour les États-Unis, où il se fixa et où il composa une quantité considérable de musique symphonique et concertante, ainsi que plusieurs œuvres d'inspiration hébraïque, voire liturgique *(Schelomo, Baal Schem,* et surtout un *Service sacré).* Ces œuvres sont d'un langage et d'une expression assez facilement néo-romantiques. Le néo-classicisme de la fin de sa vie lui a mieux réussi avec des œuvres comme ses deux concertos grossos (1925 et 1952), dans lesquels il semble vouloir se situer dans une abstraction hors de toute époque et de toute évolution de langage.

BLOMDHAL (Karl Birger), compositeur suédois (Växjö 1916-1968). Élève de Hilding Rosenberg, il devint très vite l'un des chefs de file de son école nationale dans ses tendances les plus avancées. Avec Lidholm, Bäck et Johansson, il fait partie du groupe du Lundi. En 1960, il a été nommé professeur de composition au conservatoire de sa ville natale et, en 1965, directeur musical de la Radio suédoise. Son art est dominé par le sens de la grande forme architecturée et par celui d'une forte vitalité rythmique. C'est aussi l'art d'un poète de la sonorité, surtout en sa seconde période. La production de Blomdhal fait, en effet, apparaître deux époques stylistiques distinctes. Une première série d'œuvres témoigne d'un puissant constructivisme néo-classique influencé par Hindemith, comme c'est souvent le cas dans les pays scandinaves jusqu'à cette génération. Puis, par une transition qui passe du côté de chez Bartók, une seconde série de compositions va vers l'atonalisme et l'organisation dodécaphonique. C'est le cas de sa troisième symphonie, intitulée *Facetter* (1950), de son oratorio *Dans la salle des miroirs* (1952), dans sa cantate *Anabase,* d'après Saint-John Perse (1956), et dans ses œuvres orchestrales telles que *Fioriture* (1961) et *Forma ferritonans* (1961). Ces deux dernières partitions témoignent de l'esthétique pointilliste, alors assez répandue en Europe dans les milieux sériels, et où il déploie une très vive invention. C'est également le cas de son ballet *Jeu pour huit* (1962). Auparavant, lors de la période de transition, il avait donné un opéra qui fit beaucoup de bruit à l'époque et que l'on joua un peu partout dans le monde, *Aniara* (1959), opéra de style libre comportant des passages sériels et dont le sujet est emprunté à l'épopée interplanétaire de Harry Martinson sur l'homme à l'époque cosmique (une fusée interplanétaire contenant huit mille personnes est prise dans un autre système de gravitation et ne peut revenir sur la Terre). Peu avant sa mort prématurée, Blomdhal avait achevé un dernier opéra, *Herr von Hancken,* d'après le roman de Hjalmar Bergman (1965). Il a également composé de nombreuses musiques de film, notamment pour Ingmar Bergman, au style duquel il s'est remarquablement adapté.

BOELZA (Igor), historien et compositeur russe (Keltzy, Pologne, 1904). Il a fait sa carrière à Moscau, et a écrit une histoire de la musique soviétique et une histoire de la musique anglaise. Comme compositeur, il est l'auteur de cinq symphonies et de plusieurs concertos (piano et orgue) d'un style néo-classique et folklorisant.

BONDEVILLE (Emmanuel), compositeur français (Rouen 1898). Il fut successivement organiste à Saint-Nicaise de Rouen, directeur musical de Radio-tour Eiffel et de Radio-Paris, directeur musical à Monte-Carlo et directeur musical de l'Opéra de Paris (1952-1969). Il est également, depuis 1959, membre de l'Institut (où il est secrétaire perpétuel à l'Académie des beaux-arts).
Comme compositeur, son style utilise le langage traditionnel et est empreint à la fois d'une robuste verve paysanne et d'une distinction fauréenne. Au théâtre lyrique, il a donné *l'École des maris* (1935) et *Madame Bovary* (1951) ; à l'orchestre, *le Bal des pendus* (1930), *Lara* (1932), *Ophélie* (1932), *Gaultier-Garguille* (1952), *Illustrations pour « Faust »* (1942) et *Symphonie chorégraphique* (1963). Éloigné des recherches de langage qui ont marqué son époque, il ne veut que s'exprimer avec franchise, pittoresque ou émotion.

BONDON (Jacques), compositeur français (Boulbon, Bouches-du-Rhône, 1927). Il a fait ses études à l'école César-Franck, puis avec Charles Kœchlin et au Conservatoire de Paris comme élève de Jean Rivier et de Darius Milhaud. Son esthétique demeure traditionnelle, et sa sensibilité le situe dans la descendance post-romantique. Dans le domaine de la musique symphonique, il a composé : *la Coupole* (1954), *le Taillis ensorcelé* (1954), un concerto pour ondes Martenot et orchestre (1955), *Concerto de printemps* (1957), *Musique pour un autre monde* (1962), *Concerto d'été* (1964), la symphonie *Fleurs de feu* (1965) et *Concerto de mars* pour guitare (1966). Dans celui de la musique de chambre, *Kaléidoscope* pour ondes Martenot, piano et batterie (1957), *Premier Quatuor à cordes* (1950). Dans celui de la musique vocale, *le Pain de serpent* pour voix et quatorze instruments (1959). Il a également composé de nombreuses musiques de film. Enfin, en 1967, il donnait un opéra de caractère symboliste, *la Nuit foudroyée*, dont la présentation lui donna l'occasion de manifester son allergie, voire son hostilité, à l'égard des récentes acquisitions du langage musical de notre temps.

BOONE (Charles), compositeur américain (Cleveland 1939), élève notamment de Schiske et Krenek. Il a été président du Forum des compositeurs de San Francisco et chef du Centre de musique sur bande de Mills. Partie d'une sorte de pointillisme lyrique, sa musique, la plupart du temps instrumentale, s'est orientée vers des recherches coloristiques et spatiales confinant au tachisme : *Oblique Formation, A Cool Glow of Radiation, Starfish, The Edge of the Land* et *Not now*.

BOŘKOVEC (Pavel), compositeur tchécoslovaque (Prague 1894). Élève de Suk, il est à son tour le maître de nombreux compositeurs actuels dans son pays. Il abandonna rapidement le post-romantisme de ses débuts pour le constructivisme abstrait en faveur entre les deux guerres (*Start, allegro symphonique*, 1928 ; *Premier Concerto pour piano*, 1931 ; *Premier Concerto pour violon*, 1933) et aboutit ensuite à un style de maturité dont la vigueur rythmique et la robustesse expressive l'apparentent à A. Roussel (*Concerto grosso*, 1942 ; *Deuxième Concerto pour piano*, 1950 ; concerto pour violoncelle, 1952 ; *Quatrième* et *Cinquième Quatuor à cordes*, 1947-1962 ; le ballet *le Preneur de rats*, 1939 ; l'opéra *le Petit Poucet*, 1947 ; enfin et surtout les deux œuvres où il semble donner le meilleur de lui-même, la *Deuxième* et la *Troisième Symphonie*, 1955 et 1959).

BOSSEUR (Jean-Yves), compositeur français (Paris 1947). Il a travaillé la composition à Cologne avec Stockhausen et Pousseur. En 1967, il a obtenu à la fois le prix de la Fondation Gaudeamus et celui de Royaumont, ce dernier pour *Un arraché de partout*, œuvre pour trom-

bones, trompettes, guitares électriques, orgue Hammond, xylorimba, marimbaphone, vibraphone et percussion, qui témoigne d'une invention et d'un tempérament réels, mais plus proches de principes théoriques que du véritable jaillissement musical.

BOUCOURECHLIEV (André), compositeur, critique et musicologue français d'origine bulgare (Sofia 1925). Il commença ses études au conservatoire de sa ville natale et vint les terminer à l'École normale de musique de Paris, où il est resté fixé. Il a également travaillé au Studio di fonologia de Milan, où il a fait la rencontre, décisive pour lui, de L. Berio et de B. Maderna. Ses œuvres font appel soit aux instruments traditionnels, soit à la bande magnétique, soit à la combinaison des deux domaines. Dans ses sonates pour piano, *Grodek*, *Musiques nocturnes*, *Texte I* et *Texte II*, ainsi que dans son quatuor à cordes de 1968, il fait preuve d'une invention sonore extrêmement raffinée. L'architecte rigoureux s'y dissimule derrière le poète. L'œuvre qui a le plus vivement attiré l'attention sur lui est *Archipel I* pour deux pianos et deux percussions (1967), qui, révélé au IV[e] festival de Royan, ne cesse de se confirmer comme l'une des réussites les plus remarquables de la musique actuelle. C'est une des rares solutions vraiment créatrices dans le domaine de la musique semi-aléatoire : « Les partitions de la pièce sont comme de grandes cartes marines sur lesquelles les quatre interprètes sont amenés à choisir, à orienter, à concerter, à modifier sans cesse le cours de leur navigation, jamais deux fois le même entre les îles d'un archipel, toujours nouveau à leurs regards. Dans ces eaux incertaines, ils ne vont cependant pas à la dérive : s'ils ne se voient pas ni n'échangent des signes de ralliement, ils s'écoutent, parfois s'appellent. Et c'est dans cette communion étroite, proprement musicale, de tous les instants, qu'ils tracent leur route imprévisible mais partagée. La moindre décision de l'un engage totalement celle de l'autre. C'est dire que cette dépendance où ils exercent leur liberté de choix exclut toute idée de hasard » (Boucourechliev). Différentes versions, et très nombreuses, sont donc possibles. *Archipel II* pour quatuor à cordes (1969) est bâti sur le même principe et a remporté un succès analogue au festival de Royan 1969, de même *Archipel III*, aux Journées de musique contemporaine de Paris 1969 et *Archipel IV* (1970). Critique musical de *Preuves* et du *Journal de la quinzaine*, il est également l'auteur de deux livres remarquables sur Schumann et sur Beethoven. Il est d'ailleurs un excellent pianiste.
Boucourechliev est une des personnalités les plus intéressantes de la jeune école française.

BOULANGER (Nadia), professeur français (Paris 1887). Elle fit ses études au Conservatoire de Paris, remporta un second grand prix de Rome (1908), commença à s'adonner à la composition, mais bifurqua bientôt sur l'enseignement (histoire de la musique, composition et direction d'orchestre) [à l'École normale de musique de Paris, au conservatoire américain de Fontainebleau, au Conservatoire de Paris, sans compter ses cours privés, dans lesquels elle a formé toute une génération de compositeurs, parmi lesquels I. Markevitch, J. Françaix, A. Copland, R. Harris, W. Piston, etc.]. Avec une flamme extraordinaire, elle a développé le culte de Bach, de Schütz et de Monteverdi autant que celui de Stravinski, dont elle est l'amie.

BOULANGER (Lili), femme compositeur française, sœur de la précédente (Paris 1893 - Mézy 1918). Elle fut la première femme à recevoir un grand prix de Rome (1913). Ses premières œuvres donnaient les plus grands espoirs (les poèmes symphoniques *D'un soir triste* et *D'un matin de printemps*, le cycle de mélodies *Clairières dans le ciel* et plusieurs psaumes), mais la mort devait tôt interrompre l'évolution d'une sensibilité délicate et d'un art extrêmement distingué.

BOULEZ (Pierre), compositeur français (Montbrison 1925). C'est l'homme qui, avant même Stockhausen, Nono et Berio, a été le tout premier chef de file de la

Pierre Boulez.
Phot. Pic.

génération d'après la Seconde Guerre mondiale. Ses idées ont déclenché une évolution capitale dans les destinées de la musique, et ses œuvres ont été jusqu'à donner lieu à un grand foisonnement épigonal, voire à la naissance d'un nouvel académisme. C'est un des maîtres à penser de la jeunesse musicale actuelle. D'une admirable rigueur intellectuelle, il se maintient sans faiblesse au niveau élevé qui a toujours été le sien.

Il a travaillé au Conservatoire de Paris dans la fameuse classe d'O. Messiaen, puis est allé s'initier au dodécaphonisme classique chez R. Leibowitz. Cependant, il avait étudié les hautes mathématiques, ce qui le marquera d'une empreinte profonde et fécondera un tempérament gouverné par une lucidité et une puissance organisatrice exceptionnelles.

En 1946 naissent la *Sonatine* pour flûte et piano, ainsi que la *Première Sonate pour piano* et la version primitive du *Visage nuptial* (René Char), premières œuvres importantes où il déborde déjà totalement le sérialisme classique, mais dans un esprit développé à la lumière du génie webernien. La *Deuxième Sonate pour piano* (1948-1949) continuera dans cette direction, et un Boulez d'une sauvagerie raffinée s'y révélera avec toute la rigueur d'une frénésie maîtrisée. Par contre, le *Livre pour quatuor* (1948-1950) viendra montrer, avec son lyrisme subtil, sa tendresse altière et sa poésie intense, que Boulez se situe aussi dans la lumière du génie debussyste.

En 1951, il remanie et amplifie *Visage nuptial*, qui devient une grande cantate. C'est aussi l'époque où il termine une

autre cantate, *le Soleil des eaux*, également inspirée par des textes de René Char, dure ascèse où, comme Stockhausen à la même époque, le musicien recherche l'application totale à la matière sonore des principes du *Mode de valeurs et d'intensités* d'O. Messiaen. La même année, sa *Polyphonie X* pour dix-huit instruments, œuvre agressive et cérébrale, déclenche un scandale même au festival de Donaueschingen (l'auteur n'en permet plus l'exécution sous cette forme).

En 1952, après un court stage chez Pierre Schaeffer *(Deux Études de musique concrète)*, il donne sa troisième grande œuvre pour piano, *Premier Livre de « Structures »* pour deux pianos (trois pièces), œuvre d'une rare puissance qui marque l'accession à la maîtrise complète (bien que dès les premières compositions il ait fait preuve d'une certitude déjà magistrale).

Cette ascension débouche sur le premier chef-d'œuvre qui a fait la célébrité mondiale de Boulez, *le Marteau sans maître*, pour voix d'alto et six instruments, sur des poèmes de René Char (1954), œuvre en neuf pièces où le compositeur tente de « créer un amalgame dans lequel le poème est à la fois au centre et pourtant absent ». C'est une synthèse sonore extrêmement décantée, où se retrouvent non seulement les précédents éléments de l'art boulézien, ainsi que son « webernisme » et son « debussysme », mais également des conceptions auditives provenant des orchestres de gamelans indonésiens et du théâtre nô. *Le Marteau sans maître* donnera lieu à un nombre incalculable d'imitations plus ou moins heureuses, notamment dans la crise de pointillisme qui sévira dès lors jusqu'au maniérisme dans la jeune musique de l'époque. C'est également en 1954 que Boulez crée à Paris les concerts du Domaine* musical, concerts qui auront finalement raison de l'opposition officielle et officieuse dont le musicien sera victime en France. Cette opposition le contraindra à se fixer en Allemagne, pays qui l'aidera considérablement dans sa jeune carrière — surtout en la personne du Dr H. Strobel, directeur musical de la radio de Baden-Baden. (Il abandonnera la direction du Domaine musical en 1967.)

Quittant la France (1959), Boulez abandonne du même coup ses fonctions de directeur musical et chef d'orchestre de la Compagnie Jean-Louis Barrault, fonctions qu'il occupait depuis dix ans et qui l'avaient amené à composer sa véhémente musique de scène pour les représentations de *l'Orestie* d'Eschyle, version Claudel (1953). À partir de cette époque, il mènera de front la triple carrière de créateur, d'interprète (pianiste remarquable et chef d'orchestre aujourd'hui l'un des trois ou quatre plus grands dans le monde) et de professeur (cours de direction d'orchestre et d'analyse musicale à Bâle depuis 1960).

Le Marteau sans maître a été suivi tout d'abord de la *Troisième Sonate pour piano* (1955-56), qui inaugure, chez Boulez comme dans l'évolution générale de la musique moderne, la conception du « work in progress » ou « œuvre ouverte », « en devenir », œuvre qui fait aussi intervenir dans une certaine mesure des éventualités aléatoires.

Momentanément réconcilié avec la France par l'intermédiaire du chef d'orchestre I. Markevitch, qui lui passe une commande, Boulez paraît à l'affiche des concerts Lamoureux avec une brève pièce pour orchestre, *Doubles* (1956), qu'il reprendra par la suite pour la développer. En 1958, *Poésie pour pouvoir*, inspirée par un texte d'Henri Michaux, combine deux orchestres et des bandes magnétiques en une impressionnante sculpture sonore de caractère stéréophonique. La même année, il termine *Deux Improvisations sur Mallarmé* pour voix et orchestre, qui se développeront par la suite en une grande œuvre de cinq pièces durant environ une heure sous le titre de *Pli selon pli*, qui sera achevée en 1962.

En attendant voit le jour un *Deuxième Livre de « Structures »* pour deux pianos (1961), comportant deux pièces qui élargissent les recherches des « Structures » précédentes, notamment dans l'usage des résonances et des harmoniques, où Boulez atteint à des résultats véritablement inouïs.

Après l'achèvement définitif de *Pli selon pli*

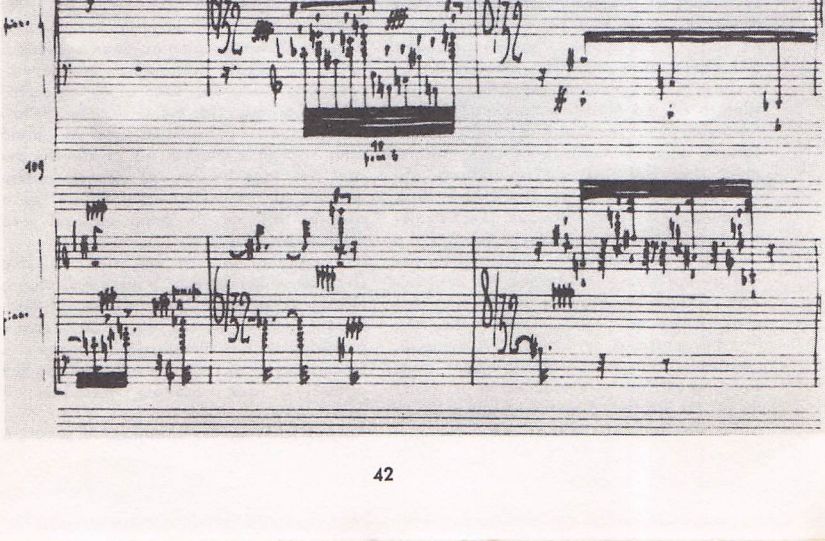
(1962), son œuvre la plus étendue pour voix et orchestre, il nous donne sa plus grande œuvre purement symphonique, *Figures, Doubles, Prismes* (1964), qui reprend les *Doubles* de 1956 et qui constitue le « premier cahier » d'une œuvre « en devenir » dont l'ordre et le nombre des différents « cahiers » sont aléatoires. *Figures, Doubles, Prismes* ne constituent nullement une suite de trois pièces différentes et séparées, mais de l'expression de l'idée fondamentale de tout l'ouvrage, comprenant l'exposition de matériaux de base *(Figures)*, leur métamorphose *(Doubles)* et leur combinaison par imbrication ou par osmose *(Prismes)*. Le traitement de l'orchestre est ici d'une puissance et d'une richesse extraordinaires, ce qu'annonçait déjà le « Tombeau » final de *Pli selon pli. Éclat* (1965), pour quinze musiciens, et *Domaines* (1968), pour clarinette solo et vingt et un instruments, complètent sa production actuelle.

Entre-temps, Boulez s'était de nouveau réconcilié avec son pays, cela grâce à G. Auric, qui lui avait demandé de venir diriger *Wozzeck* d'A. Berg (création à l'Opéra de Paris en 1963) pour une série de dix représentations, qui furent un immense succès.

Enfin, en 1969, le musicien terminait la « recomposition » de son *Livre pour quatuor* de 1950 en un nouveau *Livre pour cordes* pensé pour grand orchestre d'archets, œuvre dont la rigueur d'écriture, le raffinement sonore et la lumineuse poésie donnent toute la mesure de ce que la personnalité boulézienne demeure à l'heure de la maturité.

Ainsi, Boulez s'affirme et se confirme comme le créateur le plus important de la jeune musique. Nul compositeur français, depuis Debussy, n'a exercé un rayonnement aussi considérable, ni infléchi les destinées de la musique d'une manière aussi décisive. Son cornac des heures héroïques, le Dr H. Strobel, a été le pre-

Pierre Boulez. Fragment de la partition autographe des *Structures*. *Phot. X.*



mier à associer à son nom ceux de Debussy et de Webern, rapprochement qui paraissait auparavant impensable, synthèse grâce à laquelle les deux grands courants novateurs de la musique du XX^e siècle, divergents depuis cinquante ans et plus, se sont rejoints pour permettre l'éclosion d'un nouveau style classique international, cela pour la première fois depuis les grands maîtres du XVIII^e siècle. Il serait injuste de ne pas associer à ce phénomène capital des temps modernes le nom d'Olivier Messiaen.

Mais, indépendamment de sa valeur historique ou dialectique, l'œuvre de Boulez nous réserve d'ores et déjà des joies parmi les plus rares et les plus exaltantes que la musique ait suscitées sur le plan purement esthétique — le seul décisif après tout. Passé le temps des expériences arides et des ascèses, ainsi que celui de l'agressivité polémique, Boulez, en pleine possession d'un langage patiemment formé, en use avec la liberté souveraine que donne seule la maîtrise pour exprimer un univers poétique d'une miraculeuse sensibilité, univers fait de la violence la plus tranchante comme de la tendresse la plus raffinée, et où la beauté purement sonore, sensuelle même, inséparable des grandes traditions de la musique française, s'affirme avec éclat. Il vole haut et libre parmi les espaces qu'il a conquis, qu'il conquiert avec cet élan : « Une œuvre musicale est-elle seulement concevable en tant qu'invention organisée dans une direction précise et irréversible? Ne pourrait-on l'envisager comme une sorte de roman dans lequel les « histoires » imaginaires n'auraient plus à se plier devant une signification unilatérale? J'ai essayé ce jeu de perspectives changeantes : il me paraît, dans une certaine mesure, résoudre l'antinomie entre forme, contenu et variabilité » (Boulez).

On lui doit, en outre, deux ouvrages à la fois esthétiques, polémiques, théoriques : *Penser la musique aujourd'hui*, résultant de cours qu'il a professés, et *Relevés d'apprentis*, qui est un recueil de ses articles.

On n'entre pas ici dans les détails de sa fulgurante carrière de chef d'orchestre, qui lui vaut la considération d'un Karajan ou d'un Klemperer et qui le mène au pupitre des orchestres les plus fameux, depuis l' « abîme mystique » de Bayreuth, où il a régénéré *Parsifal* à partir de 1966, jusqu'aux Philharmonies de Berlin, de Londres, ou de New York, pour ne citer que les plus illustres.

BOUR (Ernest), chef d'orchestre français (Thionville 1913). Il fut élève d'Hermann Scherchen. Il a été successivement titulaire à Genève, Mulhouse, Strasbourg (où il a été directeur de l'Opéra municipal) et à Baden-Baden, où il conduit l'orchestre du Südwestfunk depuis 1963. Tout entier au service de la musique contemporaine en ses manifestations les plus avancées, possédant une science et un art d'une lucidité et d'une précision uniques, il est un des éléments essentiels de la vie musicale européenne et n'a pas son égal dans l'intelligence des styles de notre temps.

BOURGUIGNON (Francis **de**), compositeur belge (Bruxelles 1890 - *id.* 1961). Il travailla au conservatoire de sa ville natale, notamment avec P. Gilson, fut longtemps l'accompagnateur de la cantatrice Nelli Melba et appartint au groupe des Synthétistes* (1926), où il se manifesta dans un style éclectique et néo-classique agréable et pittoresque (*Deux Esquisses sud-américaines*, *Recuerdos* et *En Floride*, pour orchestre, trois concertos pour piano et une dizaine d'œuvres de musique de chambre).

BOUTRY (Roger), compositeur français (Paris 1932). Élève de Nadia Boulanger, de Tony Aubin et de Jean Doyen, il est sorti du Conservatoire de Paris avec un grand prix de Rome (1954). Tout en faisant une carrière de pianiste, il compose des œuvres d'une facture traditionnelle teintée de debussysme et de ravélisme, et indiquant aussi l'admiration que l'auteur porte à Prokofiev et à Bartók : un concerto pour piano et orchestre, *Reflets sur Rome* pour orchestre, *Ouverture des chants du monde*, l'oratorio *le Rosaire des joies*, sur un texte de Marie Noël, une sonate pour violon et piano.

BOZZA (Eugène), compositeur français (Nice 1905). Élève de H. Busser et de H. Rabaud, grand prix de Rome 1934, chef d'orchestre à l'Opéra-Comique de Paris (1939-1948), il est actuellement directeur du conservatoire de Valenciennes. Son style, très traditionnel, vise volontiers au grandiose dans plusieurs opéras, oratorios, messes, œuvres symphoniques et concertantes.

BRAGA SANTOS (Joly José Manuel), compositeur portugais (Lisbonne 1924). Élève de Luis de Freitas Branco, Hermann Scherchen, Alceo Galliera, Virgilio Mortari et Gioachino Pasqualini pour la composition et la direction d'orchestre, il est un des fondateurs des Jeunesses musicales du Portugal. Il a été chef de l'Orchestre symphonique de Porto (1955-1959) et dirige l'Orchestre de la Radio nationale depuis 1960.
D'abord influencé par l'ancien folklore portugais et les polyphonistes de la Renaissance, son style a été traditionnel, synthèse du tonal et du modal (quatre symphonies, les opéras *Viver ou Morrer* et *Mérope*). À partir de 1961, ce style a basculé vers le chromatisme et s'est orienté vers une atonalité libre *(Trois Schémas symphoniques, Sinfonietta, Requiem, Cinquième Symphonie, Variations concertantes,* et l'opéra *Trilógia da Barcas).*

BRENTA (Gaston), compositeur belge (Schaerbeek 1902 - 1969), élève de P. Gilson et qui a fait partie du groupe des Synthétistes. Son œuvre principale est l'opéra *le Khadi dupé* (1929). On lui doit également un vaste ballet, *Candide,* d'après Voltaire (1955). Membre de l'Académie royale de Belgique et du Conseil national de la musique, son activité en faveur de la musique contemporaine s'est surtout exercée au sein de l'Institut national belge de radiodiffusion.

BRESGEN (Cesar), compositeur autrichien (Florence 1913), titulaire du prix de l'État autrichien 1954 et professeur au Mozarteum de Salzbourg. Dans ses onze opéras (dont *Ercole, Dornröschen, Der Igel als Bräutigam*), son ballet *Das verlorene Gewissen,* ses nombreux concertos, ses trois symphonies et son *Requiem für Anton Webern* (1948), il fait une synthèse des conceptions de Bartók et de Carl Orff.

BRIDGE (Frank), compositeur anglais (Brighton 1879 - Eastbourne 1941). Il fit surtout une carrière d'altiste et de chef d'orchestre. Son extrême modestie ne lui permit pas de prendre la place à laquelle lui donnaient droit ses mélodies, son *Phantasm* pour piano et orchestre, et surtout ses quatre quatuors à cordes, d'une écriture et d'un métier remarquables.

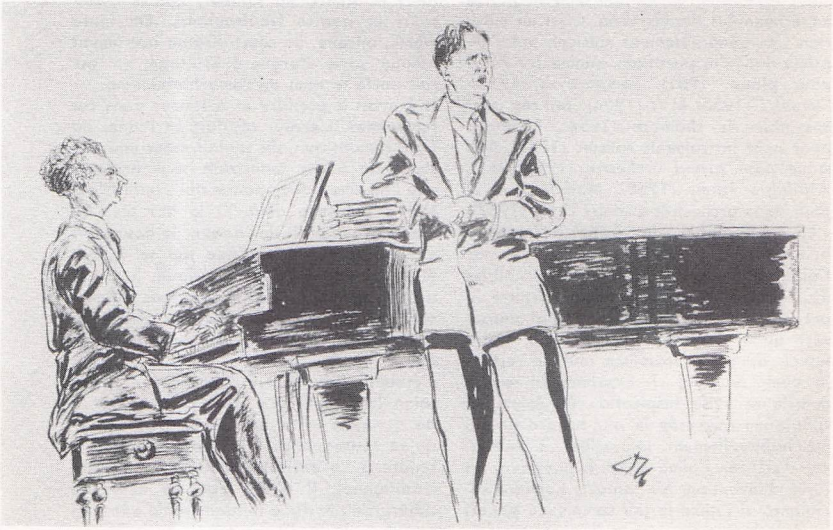
BRITTEN (Benjamin), compositeur anglais (Lowestoft 1913), personnalité dominante de l'école britannique moderne dans la tendance traditionnelle. Il a travaillé avec Frank Bridge dès l'âge de douze ans, puis au Royal College of Music avec John Ireland et Arthur Benjamin. Par nature et par choix, il est éclectique, et c'est très consciemment autant que volontairement qu'il s'est choisi ses influences : les compositeurs élisabéthains, Purcell, Verdi, Mahler, Moussorgski, et, dans une certaine mesure, Debussy, influences contrastées, voire contradictoires, dont il a fait une synthèse très personnelle et très habile, car il possède un métier d'une extraordinaire adresse. Il repousse l'atonalisme dodécaphonique tout autant que le néoclassicisme épigonal qui a tant fleuri entre les deux guerres. Il s'est créé son vocabulaire, sa syntaxe, son langage, mais il n'est pas obsédé par les problèmes de langage. Il est personnel sans être novateur. Il se tient également à l'écart de l'académisme et de l'avant-gardisme. Il n'exploite pas à proprement parler le folklore, mais sa musique a souvent une saveur de terroir, et il est un des plus anglais des musiciens que l'Angleterre ait jamais possédés. Infiniment moins avancé qu'un Bartók, infiniment moins traditionnel qu'un Poulenc, il a une attitude apparentée à celle de l'un et de l'autre. Enfin, il possède un prodigieux sens du théâtre. Sa production est d'ailleurs dominée par ses opéras : *Peter Grimes* (1945), qui est peut-être son œuvre la plus authentique et la plus parfaite, la plus anglaise aussi;

The Rape of Lucrezia (1946), qui est certainement son œuvre la plus avancée, mais non la plus sincère ; *Albert Herring* (1947), qui est une réussite comique, d'après *le Rosier de M^me^ Husson* ; *Let's make an Opera* (1949), pour les enfants et avec la participation du public ; *Billy Budd* (1951) ; *Gloriana* (1953), pour le couronnement de la reine Élisabeth ; *The Turn of the Screw* (1954), sa plus personnelle réussite avec *Peter Grimes* ; *le Songe d'une nuit d'été* (1960), où, comme dans *Billy Budd*, les dimensions du sujet l'ont trouvé un peu court de souffle ; une révision du *Beggar's Opera* (1948) et trois « opéras d'église » ou « paraboles », *Curlew River*, *The Burning Fiery Furnace* et *The Prodigal Son* (1967-1968), influencés par le théâtre nô, d'une remarquable conception dramatique et théorique, mais d'une réalisation musicale assez pauvre.

Dans le domaine de la musique vocale, il a composé un *Hymne à sainte Cécile*, *A Ceremony of Carols*, *Spring Symphony*, un *War Requiem*, dont la grandiloquence extérieure ne lui est pas habituelle ni naturelle, et *Illuminations* pour ténor et cordes, d'après Rimbaud, qui est sa plus remarquable réalisation en ce domaine.

À l'orchestre, il a donné une *Simple Symphony*, d'une fraîcheur encore enfantine, *Sinfonia de Requiem*, un peu compassée, et deux partitions très brillantes : *Variations et fugue sur un thème de Purcell* et *Variations sur un thème de Frank Bridge*.

Ainsi peut se résumer l'immense production d'un compositeur prodigieusement doué, d'un authentique musicien auquel on ne peut pas tant reprocher d'avoir été rétif aux idées de son époque que d'avoir apporté plus de passion à l'artisanat de son art qu'à l'art de son artisanat : l'adresse, l'ingéniosité dominent plus que



Benjamin Britten accompagnant Peter Pears. Dessin à la plume par B. F. Dolbin. Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*

l'impulsion réellement créatrice, le contenant plus que le contenu.

BROWN (Earle), compositeur américain (Lunenburg, Massachussetts, 1926). C'est une des personnalités de pointe de la jeune musique aux États-Unis. Il a fait ses études à Boston, puis à l'École de musique de Denver, et enfin avec John Cage. Dans la tendance post-sérielle, il s'est bientôt affirmé comme l'une des natures les plus inventives et les plus poétiques, dans un style extrêmement raffiné faisant fréquemment appel aux conceptions semi-aléatoires expérimentées depuis 1956. C'est un musicien très généreusement musical, qui s'exprime dans des partitions comme *Tre Pezzi* pour piano (1951), *Perspectives* (1952), *Octuor I* (1953) et *II* (1954), *Indices* pour ensemble de chambre (1954), *Penthatis* pour neuf instruments solistes (1958), *Musique pour grand orchestre* (1957-1961), *Available Forms (1962), Module I* et *II* pour deux orchestres et deux chefs (1967). « La philosophie de Cage m'intéresse beaucoup [...]. J'ai été influencé par Calder et Pollock [...]. Dans les *Mobiles* de Calder, j'ai personnellement trouvé la précision de l'organisation, et j'ai découvert qu'une œuvre d'art pouvait n'être jamais deux fois la même tout en restant la même œuvre [...]. Exprimer en termes artistiques cette inspiration éphémère et spontanée que crée le pur hasard et qui est habituellement impossible à retrouver [...]. Si j'aime l'esprit poétique, la force d'invention, les contacts humains stimulants, si j'aime le jeu comme au poker, je dois beaucoup aux puissances parfois brutales de Varèse, à qui je ne ressemble pas mais qui m'a marqué, comme Charles Ives m'a orienté. Tous deux possédaient la sève, la chaleur de la vie. Et c'est la vie qui compte » (Earle Brown, 1967).

bruiteur. Dans le cadre du mouvement futuriste déclenché en 1909 par l'Italien F. T. Marinetti (1876-1944) se constitua, de façon assez éphémère, un groupe de « bruiteurs » dont la personnalité la plus active fut Luigi Russolo, qui défendit pendant un temps les idées suivantes : « Le son pur est monotone. Il ne suscite plus aucune émotion. Or, le machinisme a créé un nombre immense de bruits que l'on peut rendre musicaux. Il n'y a qu'une différence de quantité entre un son et un bruit. Il est donc possible d'enrichir l'orchestre avec des instruments construits de façon à donner le timbre des bruits » (*Manifeste*, 1913).
Dans l'un des concerts donnés en 1921, l'orchestre des bruiteurs comprenait vingt-neuf instruments : trois hululeurs, trois grondeurs, trois crépiteurs, trois strideurs, trois bourdonneurs, trois glouglouteurs, deux éclateurs, un sibileur, quatre croasseurs et quatre froufrouteurs. On tenta même, ensuite, de construire un instrument unique, sorte d'orgue à bruitage, qui aurait porté le nom de *rumorharmonium*.
Il y avait à prendre et à laisser dans ces recherches. L'erreur résidait en l'idée, au fond romantique, de vouloir créer une musique de bruits industriels sous prétexte que l'on vivait une époque qui s'industrialisait à outrance déjà. Et le but plus ou moins avoué était de choquer le bourgeois en imposant une musique qui se voulait être clairement de l'antimusique. Sous cet aspect, le mouvement n'était pas intéressant et avait quelque chose de puéril qui pouvait rapidement tourner au canular.
Par contre, quelques idées de base n'étaient pas fausses, notamment celle selon laquelle il n'y a qu'une différence de quantité entre un son et un bruit, et qu'en conséquence il est possible de prétendre à un enrichissement de l'orchestre traditionnel. Il n'y a pas, en effet, de différence physique fondamentale entre un son et un bruit. Le son est un bruit domestiqué, et le son musical tel qu'on le concevait traditionnellement n'était qu'un son plus domestiqué que les autres. Et encore la musique admet-elle de toute antiquité des sons demeurés à l'état de bruits primitifs ou presque (instruments à percussion). Dès lors que tout son prend son origine dans un bruit, il n'était pas interdit d'adopter de nouveaux bruits comme sources et de les domestiquer ensuite, soit comme le font les facteurs d'instruments à percussion, soit comme le feront plus tard les compositeurs de l'électro-acoustique*.

Dire que le son musical pur et traditionnel est monotone et demande pour cette raison à être remplacé par des bruits industriels était une sottise anarcho-romantique, car rien n'est plus rapidement et plus totalement monotone que les bruits industriels, quelle qu'en soit la variété — c'est là un écueil auquel se sont heurtés à leurs débuts les musiciens concrets et électroniciens. Cela dit, la tentative des bruiteurs n'était pas vaine dans la mesure où elle se contentait de choisir d'autres bruits que les bruits traditionnels comme sources de sons. Cette tentative, avortée en elle-même, aura cependant une postérité avec le compositeur dadaïste américain G. Antheil, avec E. Varese qu'elle inspirera dans la mesure où il saura éviter l'arbitraire et l'empirique et concevoir une organisation sonore scientifique fondée sur le bruit dans les franges du son, ou sur le son dans les franges du bruit, enfin avec les musiciens du concret et de l'électronique, puis de l'électro-acoustique, qui sont nombreux à notre époque où ce genre de problème domine les recherches.

BRÜN (Herbert), compositeur israélien d'origine allemande (Berlin 1918). Sa carrière se déroule entre son pays d'adoption et les États-Unis. C'est une des personnalités saillantes de l'école israélienne actuelle. Dans le domaine instrumental, il a donné *Dedication Overture* et *Mobile* pour orchestre, différentes œuvres de musique de chambre (dont trois quatuors à cordes) ; dans le domaine de la musique électronique, on lui doit *Anepigraphe, Futility, Sonoriferous Loops* et *Klänge Unterwegs*, et dans une formule mixte, *Non sequitur VI* pour petit ensemble instrumental, avec percussion et bande magnétique.

BRUNNER (Adolf), compositeur suisse (Zurich 1901). Il a fait ses études musicales à Berlin, à Paris et en Italie. Ses préoccupations culturelles, politiques et éthiques (qui se traduisent en son activité à Radio-Zurich) se retrouvent jusque dans sa musique, dont le style général est assez éclectique et de caractère néo-classique : il cherche à y justifier les responsabilités morales du compositeur dans la société actuelle, à la lumière des problèmes actuels, étant plus particulièrement soucieux d'une réforme de la musique religieuse protestante, sous le signe de la simplicité mélodique et de la clarté harmonique. Ce sont cette simplicité et cette clarté que l'on trouve dans ses nombreux *Concerts spirituels*, écrits sur des textes bibliques, dans sa *Missa « a cappella »* en latin, où il fait la synthèse de la ligne grégorienne et de la polyphonie moderne, ainsi que dans sa *Partita* pour piano et orchestre et son *Concerto grosso* pour orchestre à cordes et timbales.

BUCHT (Gunnar), compositeur suédois (Stockholm 1927). Il a travaillé avec Blomdhal, G. Petrassi et M. Deutsch à Paris, formations très diverses qui lui permettent la synthèse caractérisant son style. Celui-ci combine les procédés post-sériels et un retour à un certain expressionnisme. Le tempérament naturellement et volontiers dramatique de Bucht s'exprime jusque dans ses six symphonies (1950-1963), ainsi que dans son *Hommage à Edith Södergran* pour chœur mixte *a cappella* (1956), *La Fine della diaspora* pour chœur et orchestre sur des textes de Quasimodo (1958), ses *Couplets et refrains* pour orchestre (1960), mais surtout dans son opéra *les Prétendants*, d'après Ibsen (1964).
C'est une des figures caractéristiques et en relief de la musique suédoise moderne.

BURKHARD (Willy), compositeur suisse (Évilard-sur-Bienne 1900 - Zurich 1955). Avec ses quelque quatre-vingt-dix partitions, il est un des tempéraments les plus féconds de l'école helvétique moderne. Il a travaillé à Leipzig, Munich et Paris, et effectué toute sa carrière à Zurich, où il a été professeur de composition au conservatoire et où il a réalisé par son œuvre une synthèse germano-française de style néo-classique et d'expression parfois néo-romantique. Ses principales œuvres sont une *Symphonie en un mouvement* (1945), un concerto pour violon et orchestre (1944), *Lyrische Musik*, *In memoriam Georg Trakl* (1952), *la Vision d'Isaïe*,

oratorio qui contient l'essentiel de son art et de ses convictions (1933-1935), et *le Déluge* (1955).

BUSH (Alan), compositeur anglais (Londres 1900). Acquis de bonne heure au marxisme-léninisme et militant communiste actif, il est beaucoup plus joué dans les pays de l'Est que dans sa patrie, où il est loin d'occuper une place en rapport avec son talent. On lui doit, entre autres, deux symphonies, un monumental concerto pour piano avec chœur d'hommes final, évidemment inspiré de celui de Busoni et opposant au texte mystique de ce dernier une vigoureuse proclamation contre le capitalisme, dont le passage du parlé au chanté est d'un effet saisissant. Il est aussi l'auteur d'un grand opéra, *Wat Tyler*, inspiré par la Jacquerie anglaise de 1381, œuvre qui est représentée avec succès en Allemagne de l'Est, qui n'a jamais été donnée en Angleterre, mais qui contient des passages dramatiques très impressionnants, surtout dans les chœurs, et qui concurrenceraient grandement les réalisations théâtrales d'un Britten.

BUSONI (Ferruccio), compositeur italien (Empoli 1866 - Berlin 1924). Bien que né dans la tradition de Liszt et de la virtuosité pianistique romantique, il a été intimement mêlé au mouvement de modernité du début du XX^{e} siècle, et y a participé dans une certaine mesure, tant par ses écrits que par ses compositions. Quels que soient les résultats obtenus par ses travaux théoriques et par ses audaces créatrices — résultats dont il est de bon ton de nier l'efficacité et même l'existence —, il est hors de doute que les idées de Busoni et ses préoccupations dominantes ont été celles d'un précurseur. À cet égard, sa brochure *Esquisse d'une nouvelle esthétique de la musique* (1907), qui réclame « des sonorités abstraites, une technique sans entraves, une liberté tonale illimitée — il faudra tout reprendre à zéro, en repartant d'une virginité absolue », est stupéfiante et significative, car elle a été rédigée à une époque où il ne pouvait pas encore avoir entendu la *Symphonie de chambre* op. 9 de Schönberg. Avec une puissance d'analyse et de synthèse témoignant d'un vaste et clairvoyant humanisme, Busoni se dressait alors contre le pangermanisme musical (il soutint Debussy et Varese en un temps où cela était inattendu, original et courageux) et contre le clan des conservateurs sclérosés, à la tête desquels clamait Hans Pfitzner, qui partit aussitôt en guerre, avec l'artillerie lourde de l'académisme allemand, contre ce qu'il appelait le « péril futuriste ».

« Peut-être, écrivait Busoni, que toutes les possibilités se trouvant à l'intérieur des limites traditionnelles n'ont pas encore été exploitées et que l'harmonie est encore susceptible de donner naissance à des phénomènes sonores intéressants. Il n'en reste pas moins vrai que la technique classique arrivera à épuisement au bout d'une étape dont elle a déjà couvert la plus grande partie. Dans quelle direction allons-nous alors porter notre regard? Où va nous conduire l'étape suivante? » (*Esquisse...*, 1907.)

Après avoir ainsi pressenti et même prophétisé la polytonalité et l'atonalité, Busoni trace une sorte d'étonnant portrait-robot de la « trinité viennoise », où il n'est pas difficile de distinguer des traits annonçant surtout Schönberg et Webern : « Celui qui naîtra pour une telle tâche devra prendre la responsabilité négatrice de se libérer de tout ce qu'il sait, de tout ce qu'il a entendu, de tout ce par quoi se manifeste ce que nous pensons actuellement être la musique; puis, après avoir fait place nette, il devra rechercher un état intense de concentration ascétique lui permettant de capter ses voix intérieures et s'efforcer de parvenir au degré d'où il pourra en communiquer le message aux hommes. Ce Giotto d'un Rinascimento musical portera l'auréole de la légende » (*Ibid.*).

Certes, dans ses propres compositions, Busoni n'alla pas lui-même aussi loin que ses idées sur l'avenir qu'il imaginait. Il laissait à d'autres le soin d'accomplir la tâche dont il parle ici. Cependant, ses œuvres ont parfois une vertu d'étrangeté qui est toujours analysable harmoniquement selon la tradition, mais qui tient à sa situation au bord du gouffre, presque

aspiré par le vertige de la nouveauté. À cet égard, des œuvres comme le concerto pour piano avec chœur op. 39, la *Fantaisie indienne*, *Turandot* et l'opéra *le Docteur Faust*, ainsi que certaines sonatines pour piano sont très troublantes autant que séduisantes.
Busoni aura été un homme de grand format et volant haut.

BUSSER (Henri), compositeur français (Toulouse 1872). Élève de C. Franck, Guiraud et Gounod, grand prix de Rome 1893, membre de l'Institut de France (1938), il est le doyen du corps musical français. Comme professeur de composition au Conservatoire de Paris (1930-1948), il a donné une formation académique à toute une série de générations de musiciens français. Sa production consiste en une dizaine d'ouvrages lyriques, trois messes et quelques pages instrumentales d'un style également académique et assez peu personnel.

BUSSOTTI (Sylvano), compositeur italien (Florence 1931). Il se destinait au violon, mais il est aussi peintre, graveur, acteur et metteur en scène. Venu à la composition un peu en amateur, au hasard des rencontres, notamment celle de P. Boulez, il travailla alors le dodécaphonisme classique avec Max Deutsch, déborda très vite le système et s'orienta vers les techniques aléatoires sous l'influence de Cage. Son style se cherche depuis le début, mais témoigne de dons incontestables, fréquemment sur la pente du néo-dadaïsme, qui le conduira à ses expériences de « théâtre total » et de « théâtre musical », à mi-chemin entre le concert et le spectacle. *Due Voci* (1958), *Pièces de chair II* (1960), *Phrase* (1959), *Torso* (1961), *Memoria* (1962), *Mit einem gewissen sprechenden Ausdruck* (1963), *Rara* (1966), *Passion selon Sade* (1966), *The Rara Requiem* (1969) ont attiré l'attention sur lui, souvent à coups de scandales. Scandales de petit calibre, il faut le dire, et qui ne sont que jeux quelque peu infantiles. En l'état actuel des choses, on ne peut qu'attendre que ses dons réels veuillent bien sortir du stade des promesses juvéniles et atteindre enfin une certaine maturité.

C

CAGE (John), compositeur américain (Los Angeles 1912), une des personnalités les plus originales et les plus inventives de la jeune école, en dépit des extravagances quelque peu néo-dadaïstes susceptibles de donner des apparences peu sérieuses à des travaux qui sont cependant extrêmement sérieux et significatifs des recherches, des tendances et des vérités de notre époque. Avec Charles Ives, c'est probablement le plus profondément américain des compositeurs américains.

Il a travaillé avec Rochard Buhling, Adolph Weiss, Henry Cowell et Arnold Schönberg. Très tôt intéressé par l'étude extensive des instruments à percussion, il est l'un des premiers et principaux explorateurs de la tendance qui incorpore à la musique traditionnelle des sons qui étaient jusqu'alors considérés comme des bruits. L'une des premières œuvres caractéristiques à cet égard est *Construction in Metal* (1939) pour sextuor de percussion. Aussitôt après, ses recherches devaient s'étendre au piano : Cage est le créateur de la technique des « pianos préparés » (entre les cordes ou la table desquels on introduit des corps étrangers pour en modifier la résonance, morceaux de bois, de métal, de caoutchouc, verrous, écrous, fourchettes, talons de chaussures, etc.). Dans cette technique, il a écrit près de vingt-cinq œuvres, dont la première est *Bacchanale* (1938). Un certain nombre sont écrites pour des spectacles de danse de Merce Cunningham. Les plus remarquables sont : *Daughters of the Lonesome Isle* (1944), *Mysterious Adventure* (1945), *Sonatas and Interludes* (1946-1948), *Music for Marcel Duchamp* (1947) et, pour deux pianos à quatre mains, *A Book of Music* (1944).

Cage est également parti à la découverte du hasard, et il est l'un des initiateurs de la musique aléatoire*, à laquelle il a été amené par l'étude de *I Ching*, livre de divination chinois : en ce domaine, il faut citer, entre autres très nombreuses compositions, ses réalisations telles que *Imaginary Landscape n° 4* (1951) pour douze postes de radio et *Imaginary Landscape n° 5* pour quarante-deux enregistrements phonographiques (1952).

La musique sur bande magnétique l'a évidemment aussi retenu : *Williams Mix* (1952), *Fontana Mix* (1958), *Music for « The Marrying Maiden »* (1960). Il a également fait des recherches dans le domaine audio-visuel : *Water-Music* (1952), *Music Walk* (1958), *Sounds of Venice* (1959), *Theater Piece* (1960).

À quoi il faut encore ajouter un nombre considérable d'œuvres faisant jouer plus ou moins toutes ces techniques dans le domaine du piano (*Music for Piano*, 1952-53 ; *Music of Changes*, 1951 ; *Ophelia*, 1946 ; *Music for Piano*, plusieurs recueils, 1955-1956), de la voix (*Solo for Voice 1* et *2*, 1958-1960), de la musique de chambre (*Quatuor à cordes en quatre parties*, 1950 ; *In a Landscape* pour harpe, 1948 ; *Music for Carillon 1 à 4*, 1952-1961 ; *For a String Player*, 1953-1955 ; *For a Percussionist*, 1956 ; *Variations I* et *II* pour n'importe quels instruments, 1958-1961) et de l'orchestre (*Atlas eclipticalis*, 1961-1962 ; concerto pour piano et orchestre, 1957-1958 ; *The Seasons*, 1947 ; *Amores* pour percussions, 1943). Ce catalogue comporte actuellement plus de cent quatre-vingts compositions, dont on ne donne ici qu'un échantillonnage très sommaire.

Quelques citations empruntées à divers écrits de Cage indiqueront dans quel état d'esprit il conçoit les problèmes de la

création musicale : « Rien n'est moins raisonnable que de vouloir l'être toujours. Une manière de composer parfaitement systématique serait, en apparence, toute de raison, et en fait follement irrationnelle [...]. L'élément le plus important de la musique est le temps. Dans les écoles de musique, on enseigne et apprend à construire au moyen de l'harmonie classique. Hors l'école — chez Satie et chez Webern par exemple —, un mode de construction, et valable, a fait son apparition : il est fondé sur des *durées musicales*. Ni dans la tradition orientale, ni dans celle de notre musique d'avant la Renaissance l'harmonie n'a jamais servi de principe de construction : l'architecture harmonique est un phénomène exclusivement occidental et récent, et qui, depuis un siècle, est en voie de désintégration. Ce que communément on appelle *atonalité*, c'est la désintégration de l'édifice harmonique [...]. Elle est la négation de la possibilité de construire à l'aide de l'harmonique. Et, à ce stade, le problème du compositeur est de trouver un autre principe d'architecture : la cité est détruite, ce qui, au moins, permet de la reconstruire [...]. Mais dès que l'harmonie cesse d'être responsable de l'architecture musicale, elle peut redevenir un élément au service de la forme et de l'expression [...]. Le son a quatre qualités : *hauteur, timbre, intensité* et *durée*, et un complément : le *silence*, la durée étant la seule commune mesure entre le son et le silence. C'est pourquoi le principe de construction fondé sur des durées rythmiques est valable (adéquat à la nature du matériau), alors que la construction fondée sur l'harmonie ne l'est pas, parce que dérivée de la hauteur du son, laquelle n'a pas d'équivalent dans le matériau complémentaire qu'est le silence. »

Pour toutes ses recherches et réalisations, Cage a reçu des prix de la Fondation Guggenheim (1949) et de la National Academy of Arts and Letters (1950). Il a fait des cours dans les différents studios électroniques du monde entier, et, de 1956 à 1960, a enseigné à la Faculty of the New School (New York). Détail pittoresque : fondateur de la New York Mycological Society, Cage fait autorité dans le monde en matière de science mycologique.

Sous les apparences d'extravagance que se donne son art, sa pensée est cependant pleine de sagesse et de raison : c'est peut-être parce que ce musicien est aussi et d'abord un philosophe; parce que cet esprit que d'aucuns croient fou a fait le tour et la synthèse de bien des connaissances humaines, et cela avec une faculté d'assimilation très en avance sur celle du commun. Son influence, déjà considérable sur ses héritiers immédiats aujourd'hui (au point d'avoir déjà été jusqu'à donner naissance à des imitations épigonales et à un académisme stérile), demeurera également considérable, quoi qu'il advienne, par la façon dont il aura révolutionné et multiplié les conceptions et les perspectives de la musique. L'avenir nous dira si son œuvre propre répond à cette phrase de ses *Notes éparses* : « N'essayez jamais d'avoir du génie aujourd'hui et faites tout pour en avoir demain. » Mais il est d'ores et déjà évident qu'à titre de catalyseur Cage aura fait beaucoup pour que ce demain soit ce qu'il commence déjà d'être lui-même.

CALONNE (Jacques), compositeur belge (Mons 1930). Il fit ses études traditionnelles à Bruxelles et s'initia aux techniques modernes en assistant aux cours de vacances de Darmstadt, où plusieurs de ses œuvres ont été créées. Ses principales compositions sont : *Album* pour quatuor à cordes, *Quadrangles* pour piano, *Pages* pour dix-neuf exécutants, *Chances* pour orchestre, *Fenêtres et boucles* pour piano, *Cahier* pour violoncelle seul, *Tome* pour deux pianistes et trois batteurs, *Scolies* pour orchestre de chambre, *Orbes* pour orchestre et *Metalepses* pour petit ensemble de chambre. Toutes ces compositions de jeunesse sont l'œuvre d'un artiste extrêmement inventif et hanté avant tout par le besoin de structures géométriques.

CANINO (Bruno), compositeur et pianiste italien (Naples 1935), élève du conservatoire de Milan. Il est l'auteur de : *Variations pour six instruments, Deux Chœurs de Shakespeare, Tu n'as rien vu, Piano-Rag*

Music, Senza titolo pour ensemble de chambre, la cantate *Fortis* pour voix, flûte, alto, harpe, harmonium et percussion, et *Labyrinthe n° 2* pour piano. Il s'est surtout rendu célèbre par ses interprétations de musique moderne (Bussotti en particulier) et a constitué une équipe à deux pianos avec Antonio Ballista.

CANTELOUBE DE MALARET (Joseph), compositeur français (Annonay 1879 - Paris 1957). Il fut élève de V. d'Indy et ami d'Albeniz et de Séverac. Ses opéras *(le Mas, Vercingétorix)*, ses œuvres instrumentales et ses mélodies constituent une des rares productions françaises presque entièrement inspirées par les différents folklores régionaux de notre pays.

CANTÓN (Edgardo), compositeur argentin (Los Cienes 1934). Il fit ses études traditionnelles de composition à Buenos Aires, vint suivre le stage du groupe de Recherches musicales de l'O. R. T. F. (1960-1962) et s'intégra ensuite à ce groupe, dont il est un des principaux chercheurs, et où il fait preuve d'une riche invention sonore et poétique *(Voix inouïes, Animal-Animal)* dans le domaine électro-acoustique, auquel il se consacre tout entier pour l'instant.

CAPDEVIELLE (Pierre), compositeur français (Paris 1906-1969). Il a travaillé avec Vincent d'Indy, Maurice Emmanuel et Isidore Philipp, et a été longtemps directeur des émissions de musique de chambre de l'O. R. T. F. C'est un néo-romantique qui pense que l'art est rituel et non jeu d'esthète, et qu'il a « mission de traduire aussi bien le *divin* que l'*humain* en nous conduisant tout à la fois au-delà et en deçà des choses et des êtres » (in *Contrepoints*, 1947). Ses principales œuvres sont *Chants de désespoir* (1930), *Deux Apologues d'Oscar Wilde* (1932), *Incantation pour la mort d'un jeune spartiate* (1931), *Exorcisme* (1936), *la Tragédie de Pérégrinos*, cantate sur un texte de Ch. Exbrayat (1941), *Ludes* (1942-1946), ouverture pour *le Pédant joué* (1943), *l'Ile rouge* (1945), *Molière* (1947), et deux opéras, *les Amants captifs* (1950), *la Fille de l'homme* (1961).

CAPLET (André), compositeur français (Le Havre 1878 - Paris 1925). Il fit ses études au Conservatoire de Paris, remporta un grand prix de Rome (1901) et fut chef d'orchestre d'abord comme assistant d'Édouard Colonne au théâtre de l'Odéon, puis à Boston (1910-1914). Très lié avec Debussy, il collabora avec lui pour l'orchestration du *Martyre de saint Sébastien* et il dirigea la première audition de *Pelléas et Mélisande* à Londres en 1912. Son style est profondément influencé par le langage debussyste, mais il lui donne cependant des accents très personnels, comme dans *le Masque de la mort rouge* (1908) et *Épiphanie* (1923) pour orchestre, *Septuor* pour quatuor à cordes et trois voix de femmes, une *Messe à trois voix « a cappella »* (1922) et surtout *le Miroir de Jésus* pour trois voix solistes, quatuor à cordes et harpe (1923).

CARDEW (Cornelius), compositeur anglais (Widecombe 1936). Élève de la Royal Academy of Music de Londres, puis de Stockhausen au studio de musique électronique de Cologne, il est l'auteur de trois sonates pour piano, *Treatise* pour un nombre variable d'exécutants, *The Voice from Thel's Grave* pour soprano et piano, *Three Winter Potatoes* pour piano, *Autumn' 60* pour orchestre, *Octet' 61 for Jasper Johns* et *Movement* pour orchestre.

CARILLO (Julian), compositeur mexicain (Ahualuco 1875 - Mexico 1965). Il travailla au conservatoire de Mexico, puis à celui de Leipzig. Au cours d'un long séjour en Europe, il se lia avec Saint-Saëns, Romain Rolland et Claude Debussy, ayant pour ce dernier, dès 1895, la plus vive admiration. C'est également à cette époque qu'il commença à faire œuvre de précurseur, notamment à s'orienter vers une étude des faits acoustiques qui allait le conduire à élaborer une musique échappant aux limites imposées par les instruments « tempérés ». C'est ainsi qu'il a composé, l'un des premiers, des œuvres en quart, tiers, huitième et seizième de ton, et que, pour celles-ci, il a fait construire des instruments appropriés. Sonates, quatuors, sextuors, symphonies et concertos :

toutes ces œuvres sont extrêmement intéressantes sur le plan sonore pur et à titre expérimental. Elles ont mis à la disposition de la technique musicale des possibilités de vocabulaire nouveau. Mais Julian Carillo n'a exploité ces nouvelles richesses, découvertes dès les dernières années du XIX[e] siècle, que dans le cadre de la sensibilité musicale post-romantique et dans celui des formes traditionnelles, ce qui restreint considérablement la portée artistique de son action.

CARNEYRO (Claudio), compositeur portugais (Porto 1895). Son style, généralement néo-classique, s'est surtout formé en France auprès de Ch.-M. Widor et P. Dukas — style éclectique, d'ailleurs, peu personnel dans ses diverses manifestations, qui vont du folklore et des formes médiévales à quelques tentatives dodécaphoniques qui demeurent assez artificielles.

CARTAN (Jean), compositeur français (Nancy 1906 - Bligny 1932), élève de Paul Dukas. Sa très courte carrière (cinq années de production seulement, 1925-1930) annonçait une nature généreuse et originale : deux quatuors à cordes, un psaume pour chant et piano, des mélodies sur des poèmes de Mallarmé, T. Klingsor, Villon, Claudel.

CARTER (Elliott), compositeur américain (New York 1908). C'est l'une des figures les plus en relief de l'école américaine moderne. Il a fait ses études musicales à l'université Harvard, puis vint travailler à Paris avec Nadia Boulanger. Ses premières œuvres sont à la recherche d'un style à travers les influences de Stravinski et de Hindemith, comme le montre sa *Sonate pour piano* (1945), d'une facture et d'une écriture très solides, mais non originales. Ce n'est qu'à quarante-cinq ans, en 1943, avec son *Premier Quatuor à cordes*, qu'il trouve un style personnel dans lequel il évoluera vers la libre atonalité, vers une rythmique recherchée (emploi de la « modulation métrique ») et vers une tendance à donner à sa musique une plastique dramatique (« Je considère mes partitions comme des scénarios, des scénarios auditifs, dans lesquels les exécutants interviennent comme des personnages avec leurs instruments, soit à titre individuel, soit comme participants à l'ensemble » [1955]). C'est ainsi qu'il s'exprime, dans une syntaxe de plus en plus complexe, avec ses remarquables *Variations pour orchestre* (1955), son *Second Quatuor à cordes* (1959), où cette « dramatisation » est poussée très loin dans l'organisation architectonique de l'œuvre, un très riche *Concerto pour clavecin, piano et deux orchestres de chambre* (1961) et un *Concerto pour piano et orchestre* (1964-1966), d'une facture également très élaborée. À l'heure de la maturité, Carter apparaît — et on ne l'a pas suffisamment fait ressortir — comme un héritier d'Alban Berg, non pas, sans doute, sur le plan de la sensibilité, mais sur celui de la plastique et de la dialectique musicales.

CARVALHO (Eleazar **de**), compositeur et chef d'orchestre brésilien (Iguatu 1912). Ses trois opéras et ses œuvres instrumentales sont de style traditionnel et folklorisant. Sa notoriété est plus grande comme chef, activité dans laquelle il est intelligemment au service de la musique contemporaine.

CASANOVA (André), compositeur français (Paris 1919). Il mena de pair des études juridiques avec ses études musicales à l'École normale de musique de Paris, avant d'aller s'initier au dodécaphonisme classique avec René Leibowitz (1944). Il est, chronologiquement, le premier des jeunes compositeurs français à avoir abordé la technique sérielle. Mais il n'a jamais envisagé cette dernière comme une discipline systématique et stricte, et il l'utilise en une évolution qui va avec souplesse vers une sorte de néo-romantisme dans la descendance d'Alban Berg. Il est, par contre, demeuré étranger à l'héritage webernien. Ses compositions témoignent d'un tempérament intense et chaleureux, et elles ont vite pris place dans le circuit des manifestations internationales : *Première Symphonie* (1949), *Symphonie « da camera »* (1952), *Notturno* (1959), *Quatre Bagatelles pour quintette à vents* (1959),

la cantate *Cavalier seul* (1960), qui a reçu le premier prix au Concours de composition de la reine Marie-José, concerto pour piano et orchestre de chambre (1958), *Anamorphoses* pour grand orchestre (1962), *Redoutes* sur des poèmes de Le Moal (1962), *Cinq Impromptus* pour orchestre (1963), concerto pour violon et orchestre (1963), *Suite pour orchestre à cordes* (1964), *Divertimento pour sept instruments* (1965), *Serenata* pour flûte et ensemble instrumental (1966), *le Livre de la foi jurée*, geste lyrique d'après *la Chanson de Roland* (1966).

CASELLA (Alfredo), compositeur italien (Turin 1883 - Rome 1947). D'abord pianiste enfant prodige, il sera par la suite un chef d'orchestre et un professeur particulièrement ouvert aux idées nouvelles. En sa jeunesse, il a baucoup résidé à Paris, où il a travaillé avec Diémer, Leroux et Fauré, et où, en 1909, il a été nommé secrétaire de la Société musicale indépendante lors de sa fondation. Il a été l'assistant de Cortot à la classe du Conservatoire de Paris. Et il a été le critique musical de *l'Homme libre*, journal de Clemenceau. En 1915, il rentra définitivement dans son pays natal, où il fut un des plus dynamiques animateurs de la vie musicale : c'est lui qui donna les premières auditions des œuvres de Stravinski et de Ravel comme chef d'orchestre; tandis qu'il professait un enseignement audacieux et nouveau au Liceo musicale di Santa Cecilia (1915-1922) et à l'Accademia Santa Cecilia (1933), il servait la musique contemporaine comme membre du Trio italiano, comme fondateur de la Società nazionale di musica, de la Società internazionale di musica moderna et de la Corporazione delle nuove musiche, comme créateur du Festival de musique contemporaine de Venise et de l'Accademia Chigiana. Ses compositions, en nombre considérable dans tous les genres, sont peut-être plus celles d'un érudit et d'un humaniste que d'un inspiré et d'un novateur, d'un analyste que d'un créateur, mais elles sont celles d'un homme qui a su comprendre le sens de l'histoire et la signification de son temps.

CASTELNUOVO-TEDESCO (Mario), compositeur italien (Florence 1895 - Los Angeles 1968), élève, notamment, de I. Pizzetti. En 1939, il s'est fixé aux États-Unis, où il a acquis la nationalité américaine et a fini sa vie comme professeur au conservatoire de Los Angeles. Son catalogue d'œuvres, qui défie l'énumération, touche à tous les genres dans un style typique du néo-classicisme pratiqué entre les deux guerres, sans grande personnalité d'ailleurs.

CASTERÈDE (Jacques), compositeur français (Paris 1926). Il fit ses études au Conservatoire de Paris, où il a travaillé notamment la composition dans la classe de Tony Aubin, et où il a remporté un premier grand prix de Rome (1953). Il a ensuite été nommé inspecteur de l'enseignement musical. Sa production, de caractère néo-classique, comporte une *Première Symphonie pour cordes* (1952), une sonate pour piano et violon (1955), *Cinq Danses symphoniques* pour orchestre (1956), *la Chanson du mal aimé* pour baryton et orchestre de chambre (1960), *Musique pour flûte, harpe et trio à cordes* (1963), *Quatre Poèmes de Robert Desnos* pour baryton et piano (1965), une sonate pour piano (1967), *Visages* (1969) pour violon solo, cordes, percussion et chœur féminin, au sein d'un catalogue qui comprend déjà à ce jour plus de soixante ouvrages de toutes formes.

CASTIGLIONI (Niccolo), compositeur italien (Milan 1932). Il a fait ses études au conservatoire de sa ville natale, puis au Mozarteum de Salzbourg et au cours de vacances de Darmstadt, où il s'est initié très jeune aux techniques nouvelles. C'est une des natures les plus séduisantes, les plus vigoureuses et les plus raffinées de la jeune école italienne. Il appartient à la tendance post-sérielle élargie et possède une vaste culture. Il a écrit un ouvrage de synthèse bref mais pénétrant, *le Langage musical de la Renaissance à nos jours*.

Ses œuvres, pour la plupart instrumentales, dénotent un tempérament lyrique et dramatique extrêmement vif : *Après lude*

pour orchestre, l'opéra radiophonique *Attraverso lo specchio*, *Canti* pour orchestre, *Disegni* pour orchestre, *Divertimento* pour bande magnétique, *Elegia* pour dix-neuf instruments et soprano, *Impromptus* pour orchestre, *Ouverture in tre tempi* pour orchestre, *Sequenze* pour orchestre, *Première Symphonie* pour orchestre et soprano sur un texte de Nietzsche, *Deuxième Symphonie* pour orchestre, *Tropi* pour ensemble de chambre, *Gyro* pour chœur.

CASTRO (Cirilo Vila), compositeur chilien (Santiago 1937). Il fut élève du conservatoire de sa ville natale, puis à Paris d'O. Messiaen et de M. Deutsch. Sa sonate pour piano, son *Quatuor mixte*, sa *Rapsodie pour trompette et petit orchestre*, son *Mouvement symphonique*, et son *Canto* pour huit instruments et percussion le désignent comme une des personnalités en relief dans l'école post-sérielle de l'Amérique latine.

CEHRA (Friedrich), compositeur autrichien (Vienne 1926), docteur en philosophie, professeur au conservatoire de sa ville natale et fondateur-animateur de l'ensemble de musique contemporaine *Die Reihe*. Son style reflète les influences de Debussy et Webern, ainsi que des cours de vacances de Darmstadt. Cehra est un musicien raffiné qui a le sens de la poésie et de l'architecture. Ses œuvres caractéristiques sont *Espressioni fondamentali* pour orchestre, *Relazioni fragili* pour clavecin et orchestre de chambre, *Enjambements* pour six exécutants, *Trois Mouvements* pour orchestre de chambre, *Intersecazioni* pour violon et grand orchestre, *Spiegel I à VII* pour grand orchestre et bande magnétique, le ballet abstrait *Exercices* pour ensemble de chambre, *Formation et solution* pour violon et piano, et *Und Du* sur un texte de F. Cehra et G. Anders.

CHAILLEY (Jacques), compositeur français (Paris 1910), par ailleurs grand spécialiste de la musique médiévale, dont les travaux sur ce chapitre font une des plus hautes autorités sur le plan international. Il est directeur de l'Institut de musicologie de l'Université de Paris depuis 1952 et directeur de la Schola cantorum depuis 1962. Comme compositeur, il est d'esthétique et de langage traditionnels (tonal et modal). S'il ne juge pas opportun d'en faire usage dans ses propres œuvres, il est au fait des acquisitions les plus récentes de la musique actuelle, dont il suit les manifestations les plus diverses sinon avec une attention toujours approbative, du moins avec la curiosité qui doit être celle de l'historien. Sa musique est fréquemment imprégnée de saveurs provenant de la chanson populaire ancienne : sonate pour violon et piano, *Première Symphonie* (1947), *Symphonie vocale « a capella »* (1936), *la Tentation de saint Antoine* (1936), musique de scène pour *les Perses* (1936), *Pan et la Syrinx*, moralité d'après J. Laforgue (1946), *la Dame à la licorne*, ballet d'après J. Cocteau (1953), *Thyl de Flandres*, opéra d'après Ch. De Coster (1954). Ce ne sont là que quelques titres choisis au milieu d'une production considérable.

CHAILLY (Luciano), compositeur italien (Ferrare 1920). Il a été d'une prolixité considérable ; son catalogue d'œuvres comporte plus de deux cent soixante ouvrages de toutes sortes, malgré les fonctions directoriales qu'il a longtemps occupées dans les services musicaux de la Radio italienne. Son style, volontiers illustratif et facilement pittoresque, est traditionnel et possède la complaisance de celui des derniers véristes italiens. C'est un musicien de la civilisation de la « bande dessinée » et qui n'hésite pas à dédier une messe au pape Paul VI.

CHAMPAGNE (Claude), compositeur et professeur canadien (Montréal 1891-1965). Il travailla au conservatoire de sa ville natale et vint terminer ses études à Paris avec Gédalge et Laparra (1921-1928). Il s'est grandement consacré au développement de la vie musicale dans la province du Québec. Ses œuvres symphoniques (*Suite canadienne* avec chœur, *Images du Canada français*, *Symphonie gaspésienne*, *Deuxième Symphonie*, *Paysana* pour petit orchestre, et un concerto pour piano) en

font une des personnalités dominantes de la musique de son pays. On lui doit aussi une *Messe brève* et un quatuor à cordes. Il est également l'auteur d'ouvrages didactiques et de recueils de chansons populaires du Canada.

CHAPORINE (Yuri), compositeur russe (Gloukhov 1887). Il a fait ses études avec Tchérepnine, Sokolov et Steinberg au conservatoire de Saint-Pétersbourg. Son style, banal, est celui de la plupart des représentants de l'école russe moderne et est au service de l'esthétique officielle populiste recommandée dans le monde soviétique (*Sur le champ de Koulikovo, le Dit de la bataille pour la terre russe*, l'opéra *les Décembristes*, etc.).

CHARPENTIER (Jacques), compositeur français (Paris 1933). Il commença seul l'étude de la musique (piano, orgue, direction d'orchestre). La grande aventure de sa jeunesse est un séjour en Inde (1952-1954), où il s'initie à la musique classique traditionnelle du pays. Revenu en France, il termine ses études au Conservatoire de Paris, notamment avec Tony Aubin et Olivier Messiaen. Il est nommé organiste titulaire de l'église Saint-Benoît d'Issy (1955), représente la France aux congrès de l'Unesco (1961), reçoit le prix Georges-Bizet de l'Académie des beaux-arts (1963) pour l'ensemble de son œuvre, se consacre aux Jeunesses musicales de France et est nommé inspecteur principal de la musique en France (1966). Il a également reçu un prix de composition de la fondation Koussevitzki de New York (1967). Il lui arrive d'écrire en style néo-classique (*Symphonie brève, Sinfonia sacra, Prélude pour la Genèse, Concertino « alla francese »* pour ondes Martenot, cordes et percussions, *la Femme et son ombre*, mémodrame, d'après Paul Claudel), mais son œuvre capitale et la plus originale, encore qu'influencée par Olivier Messiaen, est son recueil toujours ouvert de *Soixante-Douze Études karnatiques*, où le piano est traité en percussions avec étagements de résonances en des sonorités s'apparentant à différents instruments hindous (tabla, vina), aux cloches et autres instruments métalliques. Il est également l'auteur d'une thèse, *Introduction à l'étude de la musique de l'Inde*.

CHÁVEZ (Carlos), compositeur mexicain (Mexico 1899). Il a fait ses études musicales dans son pays natal, en Europe et aux États-Unis. Il est un très vigoureux animateur de la vie musicale de son pays, dans lequel il a favorisé la diffusion de la musique moderne bien qu'étant lui-même d'esthétique et de langages assez traditionnels, voire folklorisants. Il est le fondateur de l'Orchestre symphonique de Mexico (1928), a été directeur du conservatoire de cette ville (1928-1934), et est directeur général de l'Institut national des arts. Son œuvre comprend des ballets, des œuvres symphoniques d'inspiration nationale, des concertos et de nombreuses compositions de musique de chambre. C'est un artiste extrêmement sympathique par la façon dont il est curieux de toute nouveauté et ouvert à celle-ci.

Carlos Chávez (à gauche) accueillant Igor Stravinski à son arrivée à Mexico (juillet 1940). *Phot.* X.

CHAYNES (Charles), compositeur français (Toulouse 1925). Issu d'une famille de musiciens, il travailla d'abord le violon avec son père, puis acheva ses études au Conservatoire de Paris, notamment sous la direction de Darius Milhaud et de Jean Rivier. Il est partisan d'un langage atonal, mais sans avoir jamais appliqué systématiquement le principe de la série, encore qu'il lui arrive d'utiliser des procédés issus de la technique sérielle. Ses œuvres, d'abord influencées dans une certaine mesure par les recherches de Béla Bartók, sont maintenant librement vouées aux sonorités rares et aux combinaisons de timbres raffinées et originales, sans cesse renouvelées, dans des partitions de toutes formes : *Danses symphoniques* (1951), *Concerto pour orchestre à cordes* (1953), *Ode pour une mort tragique* (1954), *Symphonie* (1955), concertos pour trompette (1956) et violon (1958), *Illustrations pour une flûte de jade* sur d'anciens poèmes chinois (1960), concertos pour orchestre (1961) et pour piano (1961), *Études linéaires* pour treize instruments solistes et percussions (1963), *Commentaires concertants* pour violon et orchestre (1964), *Expressions contrastées* pour orchestre (1965), *Concordances* pour ensemble instrumental (1966), concerto pour orgue et orchestre (1968). Il a vite échappé aux influences statiques de sa formation académique initiale et a compris le sens des recherches de son temps, y apportant sa contribution avec une vive invention.
Il est, depuis 1960, chef de production des programmes France-Musique à l'O. R. T. F., et il y fait preuve d'une grande ouverture sur toutes les tendances et toutes les époques.

CHEBALINE (Visarion), compositeur russe (Omsk 1902). Il a travaillé avec Miaskovski au conservatoire de Moscou, dont il est ensuite devenu le directeur. Il a surtout composé pour le théâtre *(le Marié de l'ambassade, les Brigands, Mozart et Salieri, le Chevalier avare, le Convive de pierre, le Bal masqué, Sur les rives de la Neva, Ljubov Yarovaja)*, mais est aussi l'auteur de quatre symphonies et de quatre quatuors à cordes, toutes œuvres dans lesquelles il s'exprime dans le style académique et folklorisant.

CHEMIN-PETIT (Hans Helmuth), compositeur allemand issu d'une dynastie de musiciens (Potsdam 1902). Il a fait ses études à la Hochschule de Berlin (1920-1926) et a appartenu comme violoncelliste au Quatuor Bruinier (1924-1927). Depuis 1929, il enseigne dans sa ville natale, où il dirige également le Chœur philharmonique depuis 1944. Traditionaliste et néoclassique, il est l'auteur de plusieurs opéras de chambre et pour théâtre de marionnettes, de deux symphonies et de nombreuses compositions vocales avec orchestre.

CHEVREUILLE (Raymond), compositeur belge (Bruxelles 1901). Tout à fait traditionaliste, il s'est surtout efforcé d'atteindre à un art clair, simple et directement expressif dans un langage des plus traditionnels (*Petite Suite, Mouvements*

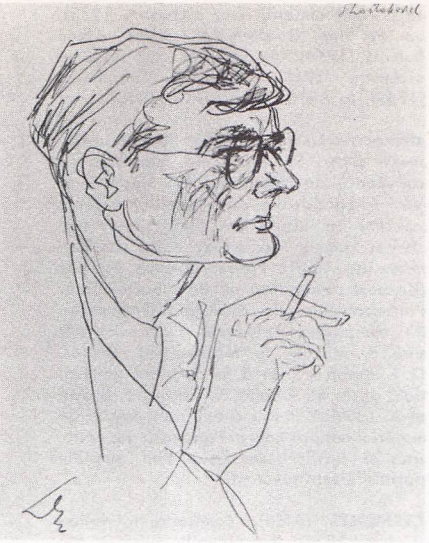
Raymond Chevreuille. *Phot. A. Leipens, Centre belge de documentation musicale.*

symphoniques, le Cantique du soleil, la Dispute des orgues, Prière pour les condamnés à mort, Cendrillon, ainsi que plusieurs symphonies et concertos).

CHOSTAKOVITCH (Dimitri), compositeur russe (Saint-Pétersbourg 1906). Depuis 1926, année de sa *Première Symphonie,* il est à juste raison considéré comme la personnalité la plus intégralement représentative de l'école officielle soviétique, et cela en dépit des attaques dont il a périodiquement eu à souffrir de la part de certains « ultras ». Né de parents bons musiciens amateurs, il fut très précoce, et ses principaux maîtres furent Nikolaïev (piano), Steinberg et Glazounov (composition). Après cette *Première Symphonie* op. 10, qui est aussi sa première œuvre importante et une de ses meilleures réussites, sa production connaîtra une première décennie où s'imprimeront successivement les influences de Tchaïkovski, de Scriabine et de Mahler, puis de certains contemporains tels que Hindemith, Berg, Prokofiev première manière et le groupe des Six français. Ces dernières influences occidentales correspondent aux velléités de modernisme que l'on peut relever dans certaines œuvres de cette période : l'opéra *le Nez,* d'après Gogol, op. 15 (1928); le ballet *l'Âge d'or* op. 22 (1930); l'opéra *Lady Macbeth de Mzensk,* d'après Leskov op. 29 (1932); *Vingt-Quatre Préludes* pour piano op. 34 (1933); *Premier Concerto pour piano, trompette et orchestre à cordes* op. 35 (1933).

C'est en 1936, alors qu'il est considéré comme un musicien officiel du régime, dont il reçoit régulièrement des commandes, qu'il est rappelé à l'ordre pour la première fois à la suite de violents articles de la *Pravda* contre *Lady Macbeth* (qui se jouait avec succès depuis deux ans à Leningrad et à Moscou; c'est à la suite de ces incidents que, remaniée, l'œuvre continuera de figurer au catalogue du musicien sous le titre *Katerina Ismaïlova*) : il se voit opposer le reproche de « formalisme », mot fourre-tout dans lequel les censeurs officiels soviétiques prendront l'habitude de cristalliser tout ce qui semble trop moderne et issu de la « décadence bourgeoise ». Il est vraisemblable que cette condamnation suscita chez le musicien une crise assez dramatique. Néanmoins, il ne faut peut-être pas s'exagérer les choses : s'il a pu légitimement être traumatisé par cette atteinte à la liberté d'expression individuelle, cette attaque ne pouvait pratiquement avoir pour lui des conséquences très graves sur les plans esthétique et technique, car il n'a jamais cessé de se proclamer adversaire de tout progrès et de toute innovation dans le domaine de l'écriture musicale. En dépit de ses petites échappées de jeunesse, Chostakovitch est un conservateur-né. À la suite de ces événements, il fera soumission aux canons académiques du réalisme socialiste et se cantonnera dans le style officiel souvent folklorisant et volontiers grandiloquent que l'esthétique soviétique met au service des grandes réalisations militaires, politiques ou économiques de l'État.

En 1937, avec la publication de sa *Cinquième Symphonie* (qui est probablement son plus grand succès international), il connut un premier retour en grâce qui sera bientôt sanctionné par deux prix Staline pour le *Quintette avec piano* op. 57 (1940), puis la *Septième Symphonie* dite « Leningrad » op. 60 (1942). De nouvelles attaques très violentes, venues cette fois du Comité central du parti communiste, devaient renaître en 1948 sous les mêmes prétextes de « formalisme », visant tout particulièrement ses deux autres symphonies guerrières, la *Huitième* op. 65 (1943), dite « Stalingrad », et la *Neuvième* op. 70 (1945). Un nouveau retour en grâce devait suivre, accentué lui aussi par deux prix Staline couronnant deux œuvres d'orthodoxie rigoureuse, telles que la cantate *le Chant des forêts* op. 81 (1949) et la musique du film *la Chute de Berlin* op. 82 (1949). Depuis cette époque, sa carrière se déroule de façon unie, et il ne semble plus avoir été inquiété (ce serait plutôt lui qui, en diverses circonstances, s'éleva contre les « gauchismes » de la musique atonale). La mort de Prokofiev (1953) le laisse solitaire comme figure de proue en tête de l'école russe actuelle, distançant d'assez loin tous ses contemporains soviétiques en dépit d'un style conformiste, mé-



Dimitri Chostakovitch. Dessin au crayon par Rémusat (signature autographe). Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*

langé et banal. Chostakovitch reste, comme il le fut toujours, d'une prolixité inépuisable, d'une platitude incompréhensible de la part d'un artisan aussi doué, et son catalogue actuel dépasse les 130 numéros d'opus avec quatorze symphonies, pour la plupart à programmes, neuf quatuors à cordes, une quantité de cantates politiques, économiques ou patriotiques, de nombreuses musiques de film et de scène, un *Second Concerto pour piano*, un *Concerto pour violoncelle* écrit à l'intention du phénoménal Rostropovitch et *Vingt-Quatre Préludes et fugues* pour piano, etc.

chromatisme, musique ou système fondés sur l'échelle ou gamme chromatique. — *L'échelle chromatique* est celle qui est constituée par une succession d'intervalles de douze demi-tons. Le système chromatique par excellence est le *dodécaphonisme**.

Le chromatisme existe en régime tonal, plus ou moins accentué selon les époques et les auteurs. C'est en partant du système tonal qu'il a progressivement envahi l'écriture musicale, au point de provoquer le mouvement de bascule dans l'univers atonal déclenché par Schönberg. Cet envahissement avait commencé avec l'extrême tension des relations chromatiques dans les derniers quatuors de Beethoven, la *Grande Fugue* en particulier, et surtout chez Wagner *(Tristan et Isolde)*, où certains passages marquent une dissolution de la tonalité. Cela non par esprit de système, mais pour des raisons expressives que l'on retrouvera plus exigeantes encore chez Mahler et chez le jeune Schönberg, dont les nécessités « expressionnistes » appellent un chromatisme accru devenant finalement intégral, mais non encore organisé : c'est alors l'heure où les douze sons de la gamme chromatique contenus dans l'espace de l'octave sont utilisés dans l'univers atonal que l'on peut appeler *dodécaphonisme anarchique*. L'organisation ne viendra qu'avec la naissance de la *méthode sérielle*, élaborée également par Schönberg. (V. *série*.)

CIKKER (Jan), compositeur tchécoslovaque (Banska Bystrica 1911). C'est l'un des principaux leaders de l'école slovaque contemporaine. Avec une inspiration ainsi qu'un langage nationaux et folkloriques, il s'est principalement manifesté dans le domaine de l'opéra (*Juro Janosik*, 1955; *Beg Bayazid*, 1956), puis dans des genres moins patriotiques : *Mister Scrooge*, d'après Dickens, et *Résurrection*, d'après Tolstoï.

CILEA (Francesco), compositeur italien (Palmi 1866 - Varazze, prov. de Savone, 1950). De style vériste, il est auteur de cinq opéras, dont un seul a surnagé, *Adrienne Lecouvreur* (1902). Il a été directeur des conservatoires de Naples et de Palerme.

CINGRIA (Charles-Albert), écrivain suisse d'origine dalmate (Genève 1883-1954) qui

fut aussi un musicien amateur. Il avait travaillé avec Sgambati et jouait de l'orgue, du piano, de l'épinette et de l'harmonium. Il dirigeait parfois des chorales. Ses livres et ses chroniques abondent en considérations et observations d'ordre musical. Il avait commencé la rédaction d'un ouvrage sur le plain-chant en adversaire des théories de Solesmes, et en 1946 il avait fait à Paris une conférence restée célèbre sur Philippe de Vitry. Lors de sa mort, Stravinski lui rendit l'hommage suivant dans la N. R. F. : « Je me sens vraiment désolé de ne pas me sentir capable de parler de Charles-Albert. C'est un thème beaucoup trop important pour que je puisse, dans la hâte de ma vie présente, formuler mes pensées sur cet ami infiniment cher qui vient de nous quitter, sur son don et sur son œuvre si extraordinaires. »

CIRY (Michel), compositeur français (La Baule 1919), aujourd'hui peut-être plus célèbre comme peintre et graveur, mais dont l'œuvre musicale, presque toute d'inspiration religieuse, témoigne d'une authenticité et d'une personnalité qui ne doivent rien à personne. Il a travaillé avec Nadia Boulanger, et de ce fait il s'orientait vers un certain néo-classicisme. Mais, tout en s'apparentant à cette tendance, et tout en se refusant à adopter la plupart des acquisitions récentes des langages musicaux, il a su ne jamais tomber dans les formules toutes faites, l'académisme ou l'épigonalisme : il s'exprime dans un climat harmonique et sonore bien à lui, y traduisant sa foi et sa ferveur avec la simplicité et la fougue des maîtres imagiers du Moyen Âge. Mais cette simplicité est aussi faite de science et de raffinement.
Il a composé ainsi six symphonies : *Symphonie de douleur « Stabat Mater »* (1951), *Symphonie « Dies irae »* (1952), *Symphonie d'espérance « De profundis »* (1954), *Symphonie de la pitié* (1955), *Symphonie de gloire* (1956), toutes pour chœur mixte et orchestre, et une *Sixième Symphonie* pour voix d'alto et orchestre sur des textes de Rainer Maria Rilke (1956-1958). On lui doit aussi *le Mystère de Jésus (Gethsémani)* pour orchestre (1933), un *Premier Quatuor à cordes « Ecce homo »* (1955), un concerto pour piano et orchestre (1948), *Stèle pour un héros* (1949), *la Pietà* pour cordes (1950).

clavecin. La résurrection de cet instrument dans le répertoire classique a commencé au début du XX^{e} siècle avec Wanda Landowska, dont le jeu et le génie ont ensuite inspiré des compositeurs modernes comme Manuel de Falla *(les Tréteaux de Maître Pierre)*, Francis Poulenc (*Concert champêtre*) ou Béla Bartók pour l'interprétation de certains *Mikrokosmos*. Des compositeurs plus jeunes ont suivi, tels que F. Martin, B. Martinů, H. Distler, G. F. Malipiero. Et à la dernière génération, après M. Ohana, E. Carter, E. Brown et A. Louvier, il fait maintenant partie du matériel sonore courant grâce à ses sonorités si particulières (que l'on amplifie parfois électriquement).

CLEMENTI (Aldo), compositeur italien (Catane 1925). Il a travaillé avec G. Petrassi et B. Maderna, ainsi qu'aux cours d'été de Darmstadt. Il s'est affirmé comme l'une des personnalités les plus originales de son pays, notamment avec son *Concerto in forma di variazioni* pour neuf instruments, *Trois Études* pour orchestre de chambre, *Episodi* pour orchestre, *Ideogrammi I* et *II* pour orchestre de chambre, *Informel 2* pour quinze exécutants, l'action scénique *Collage 1*, la composition électronique *Collage 2* et *Collage 3 (Dies irae)*, également pour bande électronique.

CLIQUET-PLEYEL (Henri), compositeur français (Paris 1894-1963). Élève de Charles Kœchlin, il a fait partie de l'éphémère école d'Arcueil, dont on retrouve la volonté un peu excessive de simplicité dans deux quatuors à cordes, deux sonates pour violon, un trio avec piano, des mélodies et *le Cantique des colonnes* pour chœur féminin et orchestre.

CLOSTRE (Adrienne), femme compositeur française (Thomery 1921). Elle a fait ses études traditionnelles au Conservatoire de Paris, notamment avec Darius Milhaud et

Olivier Messiaen (premier grand prix de Rome, 1949; grand prix musical de la Ville de Paris, 1954). C'est un prix de Rome qui a vite échappé à l'académisme s'attachant d'ordinaire à cette récompense. Elle est sensible aux recherches contemporaines les plus avancées, passionnées même par elles, mais considère qu'elles n'aboutissent généralement pas à des systèmes de langages cohérents. C'est pourquoi elle s'est créé une technique sérielle personnelle encore reliée à la plastique mélodique traditionnelle. Elle écrit volontiers pour orchestre et solistes, aime à composer pour la voix, préférant par-dessus tout le théâtre lyrique, et utilise toutes les déclamations chantées, parlées ou transformées artificiellement. Ses œuvres pour le théâtre témoignent d'une vive imagination sonore et dramatique (*Raïssa la Sorcière*, 1952; *les Musiciens de Brême*, 1957; *le Chant du cygne*, 1961), de même que ses œuvres instrumentales (*Tre Fioretti di Francesco d'Assisi*, 1953; *Concert pour le souper du roi Louis II*, 1957; *De patribus deserti*, 1957; *Sie waren so schön und herrlich*, 1966).

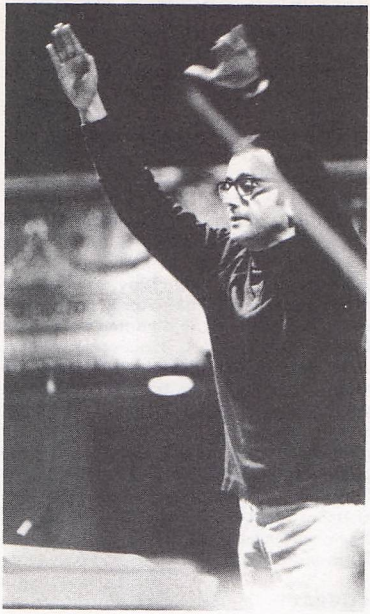
cluster, abréviation, usuelle maintenant, pour *tone-cluster*, originairement employé et signifiant « grappe de sons ». — Les clusters s'obtiennent en frappant le clavier soit avec la main à plat, soit avec le poing, soit avec tout l'avant-bras. Il semble que ce soit le compositeur américain Henry Cowell qui, en 1912, alors qu'il n'était encore âgé que de quinze ans, ait utilisé pour la première fois les clusters en concert.

COCTEAU (Jean), poète français (Maisons-Laffitte 1889 - Paris 1963), dont maints écrits de jeunesse traitent d'esthétique musicale. Dans *le Coq et l'Arlequin* (1918), *Carte blanche* (1920) et *Essai de critique indirecte* (1921), il est non pas, comme on l'a dit, le prophète ou le conseiller des musiciens du groupe des Six*, mais leur évangéliste et leur théoricien *a posteriori* : leurs idées et leurs tendances, ainsi que celles d'Erik Satie et du jeune Stravinski, traduisent les réactions de la nouvelle école contre l'esthétique d'avant guerre. Il se prononce contre le sublime romantique, contre la caresse de l'impressionnisme, contre la « pédale russe », donc contre la musique de Beethoven, de Wagner, de Debussy, de Moussorgski et de Rimski-Korsakov, musique « que l'on écoute la tête dans les mains », et se déclare pour la nudité linéaire de J.-S. Bach, la violence primitive de Stravinski, le dépouillement d'Erik Satie, le retour à l'esthétique du cirque, du music-hall, de la foire et du café-concert, réclamant « des œuvres essentiellement construites, équilibrées, dessinées d'un trait sûr et ferme..., un orchestre sans la caresse des cordes, un riche orphéon de bois, de cuivre et de batterie » *(le Coq et l'Arlequin)*. Au niveau de ces idées, le rôle de Cocteau a été plus de constatation que véritablement d'influence.
Par ailleurs, il a collaboré comme librettiste et comme poète avec les musiciens de cette génération : *les Mariés de la tour Eiffel* (groupe des Six, 1921), *Parade* (Satie-Picasso-Massine, 1917), *le Bœuf sur le toit*, *le Train bleu*, *le Pauvre Matelot* (Darius Milhaud, 1924-1928), *Œdipus Rex* (Stravinski, 1917), *le Jeune Homme et la Mort* (Roland Petit, 1946), *Phèdre* (Auric-Lifar, 1950), *la Dame à la licorne* (J. Chailley, 1953).

COLLAER (Paul), musicologue, ethnologue et chef d'orchestre belge (Boom 1891) qui a joué un rôle considérable d'animateur dans la vie musicale belge et contribué à une grande et efficace diffusion de la musique moderne sur le plan européen. Il a été le fondateur des Concerts *Pro Arte* (1920) et directeur des émissions musicales de la radio belge, où ont été données un grand nombre de premières auditions de musique nouvelle (et où il organisait aussi des « premières » modernes des œuvres de Cavalieri, Monteverdi ou Cesti). Lié d'amitié avec les principaux musiciens de son temps, il a écrit de remarquables ouvrages sur *Stravinski* (1930), *Darius Milhaud* (1947), enfin *la Musique moderne*, ouvrage qui fut publié en 1955. Il est également le traducteur et l'adaptateur en flamand du *Rake's Progress* de Stravinski (1952).

COLLET (Henri), musicologue, critique musical et compositeur français (Paris 1885-1951). Son nom est surtout passé à l'histoire pour avoir lancé fortuitement dans un article l'appellation de « groupe des Six* », par analogie avec les « Cinq » russes, appellation qui a fait fortune. Il avait travaillé avec Olmeda et Pedrell à Madrid, et avec Séverac, Fauré et Falla à Paris. Ibériste distingué, il a consacré ses travaux aux grandes traditions musicales de l'Espagne, et à ce titre on lui doit deux ouvrages essentiels : *Albéniz et Granados* (1948) et *l'Essor de la musique espagnole au XX^e siècle* (1929).
Sa production proprement musicale est peu connue et a été peu jouée. Elle est très abondante, la plupart du temps d'inspiration ibérique, et comporte opéra, zarzuela, opérette, ballet, musique de scène, musique symphonique, musique de chambre, musique religieuse et mélodie.

concrète (musique), appellation empirique qui a été donnée à un ensemble de recherches non moins empiriques entreprises sous l'impulsion de Pierre Schaeffer* et de ses collaborateurs au sein du Studio d'essai de la radio française (1948). — Il s'agissait d'enrichir le vocabulaire musical de sons nouveaux. La musique concrète doit son appellation non pas au but esthétique poursuivi, mais à l'origine, généralement concrète, en effet, des sons utilisés. Réduite à son principe le plus rudimentaire, elle suit comme première étape l'établissement d'un vocabulaire de sons nouveaux obtenus à partir de l'enregistrement de sons ou de bruits concrets (sons empruntés à des instruments de musique traditionnels, mais aussi bruits de la vie tels que moteurs, piqués d'avions, bouchon de champagne, marteau-piqueur, etc.). Ces bruits réels sont ensuite transformés au moyen de manipulations dont les plus élémentaires sont le ralentissement, l'accélération ou la récurrence (dont les effets de métamorphose sonore sont bien connus de tous les mélomanes qui se servent d'un tourne-disque).
Ayant ainsi obtenu un catalogue de sons nouveaux (sons musicaux ou bruits réels dénaturés), on passe ensuite au stade de la composition proprement dite, laquelle consiste à utiliser ces sons comme le compositeur traditionnel le fait avec les notes de la gamme et les timbres des instruments : étant donné le caractère empirique, nullement scientifique à ses débuts, de la musique concrète, la composition consiste en un montage et en des collages plus ou moins inventifs des sons précédemment obtenus.
Par la suite, la musique concrète (d'origine française) bénéficiera des acquisitions et de l'esprit scientifique de la musique électronique* (d'origine allemande), et, après une période violemment polémique, entrera dans une discipline générale connue aujourd'hui sous le nom de « musique électro-acoustique* ».
Les premières recherches de la musique concrète ont pu être jugées sévèrement sur le plan des principes et au nom de la rigueur intellectuelle et esthétique; il n'en reste pas moins qu'elles ont donné lieu à la naissance d'œuvres (pas seulement expérimentales) que l'on peut aujourd'hui considérer comme les « primitifs » ou les « classiques » de la musique concrète : *Concert de bruits, Quatre Études, Variations sur une flûte mexicaine, l'Oiseau R. A. I., Toute la lyre* de Pierre Schaeffer et Pierre Henry (1949-1953); *Concerto des ambiguïtés, Musique sans titre, le Microphone bien tempéré, Antiphonies, Vocalises, le Voile d'Orphée, Haut Voltage, Composition I* de Pierre Henry (1949-1956); et toute une série d'œuvres dues à des musiciens traditionnels venus plus ou moins fugitivement à la musique concrète, Darius Milhaud, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Ivo Malec, Jean Barraqué, Michel Philippot, Iannis Xenakis, etc.
Enfin, une véritable école se constitua peu à peu, qui, s'élevant au-dessus des travaux de l'époque héroïque, devait constituer, au sein du groupe de Recherches de l'O. R. T. F., tout le secteur électro-acoustique, qui est désormais incorporé à la musique comme toute autre discipline traditionnelle, secteur qui possède maintenant sa classe au Conservatoire de Paris (premier titulaire, P. Schaeffer, 1968).



Marius Constant. *Phot. Lipnitzki.*

CONSTANT (Marius), compositeur français (Bucarest 1925), né de père français et de mère roumaine. Après avoir fait ses premières études musicales en Roumanie (prix Georges-Enesco, 1943), il s'est fixé à Paris (1945), où il est entré au Conservatoire pour y travailler notamment avec Tony Aubin et Olivier Messiaen. Il a également travaillé avec Nadia Boulanger, Arthur Honegger et Jean Fournet. En 1952, il reçoit le prix Italia pour son ballet *le Joueur de flûte*. Il est ensuite nommé directeur musical de la chaîne modulation de fréquence à l'O. R. T. F. (1953). De 1957 à 1963, il sera chef d'orchestre de la Compagnie des ballets de Roland Petit, et fera avec elle des tournées dans le monde entier. De 1963 à 1967, il reprend des fonctions directoriales dans l'état-major musical de l'O. R. T. F. En 1963 également, il fonde l'Ensemble instrumental « Ars nova », qui, sous sa direction, se consacrera dès lors à la musique contemporaine.

Au lendemain du prix Italia qui l'avait fait connaître, il avait composé : *Haut Voltage*, ballet pour Maurice Béjart (1956); un concerto pour piano et orchestre à l'intention du festival d'Aix-en-Provence (1957); *Contrepointe*, ballet pour Roland Petit (1958); *Cyrano de Bergerac*, ballet pour le même chorégraphe (1959).

C'est avec *Vingt-Quatre Préludes pour orchestre* (1959), dirigés en première audition par Leonard Bernstein, que s'affirme son style personnel et que s'impose sa participation au mouvement contemporain. Empruntant des itinéraires ne passant pas par le post-wébernisme, il rejoint certaines recherches actuelles jusqu'à l'aléatoire et jusqu'à certaines trouvailles sonores avancées, cela progressivement et par un développement incessant de sa personnalité et de son art : *Turner*, poème symphonique (1961) qui recevra le prix Koussevitzki; *les Chants de Maldoror* (1962), pour vingt-quatre instruments improvisateurs dirigés par un danseur improvisateur inspiré lui-même par le récitant disant le texte de Lautréamont; *l'Éloge de la folie* (1966), ballet pour Roland Petit, qui fait usage d'un nouvel instrument de percussion métallique, la bronté, et dont les recherches sonores au sein de formes rigoureuses poursuivent une évolution qu'annonçaient déjà les *Vingt-Quatre Préludes pour orchestre*; *le Paradis perdu* (1967), ballet pour Rudolf Noureïev et Margot Fonteyn, où se manifestent quelques tendances néo-surréalistes de notre époque; *Par le feu* (1967), cycle de mélodies pour soprano et orchestre sur des poèmes de Lou Bruder, créé par Régine Crespin, et qui recevra le prix Marzzotto en 1968; *Winds* (1968), où il poursuit ses recherches dans les domaines du timbre et de l'aléatoire; *Traits* (1969), composé selon le principe du jeu surréaliste du « cadavre exquis »; *le Souper* (1969), monodrame d'après J. Tardieu, et *la Serrure* (1969), opéra improvisé d'après un texte de J. Tardieu. En 1968, Marius Constant aura reçu le grand prix

national de la Musique, attribué par le ministère des Affaires culturelles pour l'ensemble de son œuvre.

CONSTANTINESCU (Paul), compositeur roumain (Ploieşti 1909 - Bucarest 1963). Élève du conservatoire de Bucarest, il travailla notamment avec M. Jora et C. Brailoiu avant d'aller se perfectionner à Vienne avec J. Marx. Il a enseigné à l'Académie de musique religieuse de Bucarest (1935-1941), puis devint professeur au conservatoire de la même ville (1941-1963). À plusieurs reprises, il a reçu le prix Enesco et le prix d'État. Ses ouvrages lyriques, chorégraphiques et instrumentaux portent l'empreinte du folklore roumain.

COPLAND (Aaron), compositeur américain (Brooklyn 1900). Élève de Goldmark, puis à Paris (1921-1926), comme beaucoup d'Américains, de Nadia Boulanger, c'est un compositeur d'un néo-classicisme éclectique, et son but de produire une musique typiquement américaine ne paraît nullement atteint par un style aussi hétérogène où se retrouvent les influences de Stravinski et du jazz. L'inclusion dans sa musique de thèmes empruntés à la chanson populaire nord-américaine ne donne, à ce point de vue, qu'un résultat très superficiel. Son art est donc avant tout cosmopolite, ce à quoi quelques tentatives, assez superficielles elles aussi, d'écriture sérielle (1950) ne viendront pas changer grand-chose : il ne parvient pas à exprimer en profondeur l'*homo americanus* avec la sensibilité essentielle d'un Ives ou d'un Cage.
Cela dit, il est considéré socialement comme l'une des personnalités de la musique de son pays : il a été secrétaire de l'Alliance des compositeurs américains, professeur à la New School for Social Research de New York et à Harvard, directeur adjoint de la Tanglewood School et membre de l'Institut national des arts et des lettres.
Il a composé pour tous les genres : le théâtre avec *The Second Hurricane* (1937) ; le ballet avec *Grogh* (1925) et *Appalachian Spring* (1944) ; l'orchestre avec *Première Symphonie* (1928), *El salon Mexico* (1936), *Troisième Symphonie* (1946). Il a également écrit une quantité d'œuvres de musique de chambre, de concertos, de mélodies et de partitions de musique de films.

COSTINESCO (George), compositeur roumain (Bucarest 1934), formé d'abord au conservatoire de sa ville natale, notamment avec M. Jora, puis au cours de vacances de Darmstadt et au studio électronique de Cologne, avec K. Stockhausen, puis à Paris, avec M. Deutsch*. Il est titulaire des prix Ion Vidu (1964) et de l'Académie roumaine (1965). Après des débuts effectués sous le signe d'un néo-classicisme folklorisant et modal, il a évolué vers le structuralisme et l'aléatoire : *Comme de longs nuages...*, sur un texte d'E. Eminesco pour ténor et chœur (1969), « *...et les mêmes autres...* », jeu d'échange pour électronium (ou ondes Martenot), saxophone, contrebasse et piano (1969). On lui doit également d'intéressantes recherches dans le domaine de la phonétique, notamment un *Traité de la phonologie musicale*.

COURAUD (Marcel), chef d'orchestre et de chœur français (Limoges 1912), élève de l'École normale de musique de Paris. Il a d'abord fondé l'Ensemble vocal qui porta son nom (1944-1954) et est devenu directeur des chœurs de l'O. R. T. F. (1967), où il a créé notamment un ensemble dit des « Douze Solistes des chœurs de l'O. R. T. F. », qui se consacre exclusivement, et avec un rare sens de la perfection, au répertoire d'avant-garde, dont il suscite le développement.

COWELL (Henry Dixon), compositeur américain (Menlo Park, Californie, 1897). Il est une des personnalités les plus originales et les plus audacieuses de l'école américaine. Dès l'âge de quinze ans, alors qu'il se produisait comme pianiste, il faisait scandale avec l'emploi de *clusters**. Néanmoins, à la même époque, en 1912, il composait un quatuor à cordes de caractère extrêmement romantique. Il mènera dès lors de front ces deux aspects opposés et contradictoires de sa personnalité. En

ce sens, il peut être accusé d'éclectisme ; mais il ne s'agit pas d'un éclectisme foncier et affectant la constitution de son style même, comme c'est le cas pour beaucoup de musiciens américains, qui sont ainsi par manque de personnalité. Cowell est tantôt un musicien d'avant-garde avec toutes les conséquences que cela suppose, tantôt un compositeur traditionnel.

C'est plutôt dans la première tendance, qu'il a appelée lui-même « expérimentaliste », qu'il s'est manifesté par la suite avec des œuvres comme *Communication* (1920), *Vestiges* (1924), *Synchrony* (1930), deux *Oppositions* (1931), quatre *Continuations* (1934), deux symphonies (*Pouls*, 1939 ; *Revenir*, 1940) pour orchestres de percussions et *Six Développements accidentels* (1941), sans compter une quantité importante de pièces pour piano avec *clusters*. Dans la plupart de ses compositions d'avant-garde, il a cherché, un peu comme Edgar Varese, à découvrir un nouvel univers sonore, et il a développé avec invention l'emploi des instruments à percussion. Il est également l'inventeur, avec le professeur Léon Theremin, d'un instrument, le *rythmicon*, susceptible de produire les combinaisons rythmiques les plus complexes. Cowell n'est peut-être qu'un précurseur, mais à ce titre il occupe une place de choix assez prophétique dans l'histoire de la musique du XX^{e} siècle.

CRAFT (Robert), chef d'orchestre américain (New York 1923). Il a travaillé la composition avec Stravinski et la direction d'orchestre avec Pierre Monteux. Devenu le *famulus* de Stravinski, c'est lui qui lui a révélé la musique de Webern, origine de la conversion tardive de l'auteur du *Sacre* à la doctrine sérielle. Il a également été un prosélyte d'une rare efficacité pour la diffusion dans le monde de la musique de l'école de Vienne. Il est notamment le premier à avoir enregistré en disques l'intégralité de l'œuvre de Schönberg et de Webern. Schönberg le tenait, d'ailleurs, en grande estime et l'a vivement encouragé de ses conseils.

CRAS (Jean), compositeur français (Brest 1879-1932), de formation autodidacte. Il commença à composer dès l'âge scolaire, tout en poursuivant la carrière d'officier de marine, qui le mena au grade de contre-amiral (1931). De tendance post-romantique, il est l'auteur de deux opéras, d'œuvres symphoniques généralement illustratives, et de plusieurs partitions de musique de chambre apparentées à la facture de la Schola cantorum.

CRESTON (Joseph **Guttoveggio,** dit **Paul**), compositeur américain (New York 1906). Sa formation est celle d'un autodidacte et son style extrêmement éclectique. C'est de façon d'ailleurs éclectique et également empirique qu'il a résolu la plupart des problèmes se posant aujourd'hui à un symphoniste. Les influences les plus diverses se retrouvent dans ses œuvres, de Brahms à Stravinski, ce qui, du reste, est courant dans l'école américaine. Dans une production assez considérable en quantité, il faut distinguer *Threnody* (1938), *Two Choric Danses* (1938), *Frontiers* (1943), trois symphonies (1940, 1944, 1950) qui constituent l'essentiel de sa musique d'orchestre. On lui doit aussi un grand nombre d'œuvres de musique de chambre : un quatuor à cordes (1936) et des pièces pour différents instruments. Dans le domaine vocal, il faut citer *Three Chorales from Tagore* (1936) et surtout sa *Missa pro defunctis* (1938) pour ténor, baryton et orgue, ainsi que *Two Motets* (1950).

D

DALLAPICCOLA (Luigi), compositeur italien (Pisino d'Istria 1904). C'est une des personnalités dominantes de la musique moderne.

Né en Dalmatie alors que celle-ci était encore sous la dure domination autrichienne, et son père, instituteur, y ayant été jugé « indésirable politiquement », il fut, tout enfant, déporté avec sa famille à Graz pendant la Première Guerre mondiale. Il y vécut dans des conditions matérielles déplorables. Le fantôme de la privation de liberté qui hantera toute sa production s'est installé chez lui dès le plus jeune âge. Il travaillait le piano depuis sa sixième année; à Graz, il recevra une formation musicale germanique et s'initiera notamment au répertoire lyrique austro-allemand classique et romantique. C'est alors qu'il décide de se consacrer à la musique. De retour à Pisino à la fin de 1918, il se remet sérieusement au piano, puis suit des cours d'harmonie à Trieste. De 1922 à 1925, il travaille au conservatoire de Florence, notamment avec Vito Frazzi pour la composition. En 1926, il forme une équipe de sonates avec le violoniste Sandro Materassi pour l'exécution d'œuvres modernes. En 1931, il est nommé professeur de piano au conservatoire de Florence, puis en 1936 professeur de composition.

Ses premières œuvres (*Deux Chants de la Kalewala* pour deux solistes et chœur, 1930; *Été*, chœur *a cappella* sur un texte d'Alcée; *Trois Études pour soprano et orchestre sur des textes de la Kalewala*, 1932; *Partita pour orchestre et voix de soprano*, 1932) passent quelque peu inaperçues. Ce sont les *Six Chœurs d'après Michelangelo Buonarotti le Jeune* (1933-1936) qui attireront l'attention sur lui. De la même époque datent *Rapsodie*, d'après *la Chanson de Roland*, pour voix et orchestre de chambre (1932-1933), *Divertimento* pour soprano et cinq instruments, d'après des textes populaires (1934), et *Hymnes, musique pour trois pianos* (1935), cette dernière œuvre devant aussitôt franchir les frontières.

Auparavant, en dehors des classiques et romantiques usuels, Dallapiccola avait subi de grands chocs musicaux provenant de la révélation d'œuvres comme *Pelléas et Mélisande*, *le Pierrot lunaire*, *Noces* de Stravinski, ainsi que des compositions de Mahler, Busoni et Alban Berg. De tels titres et noms indiquent bien vers quel art le pousse sa sensibilité. Néanmoins, il est frappant de pouvoir constater que les premières œuvres précitées ne sont ni néoclassiques ni éclectiques, contrairement à beaucoup de musiques qui s'écrivaient à l'époque. Le langage et la forme sont déjà très personnels et refusent toute suggestion non originale avec cet esprit d'intransigeance et d'indépendance qui caractérisera toujours le compositeur. Le climat général de ces premières compositions est celui d'une sorte de contemplation statique. Pas de chromatisme, un goût de la juxtaposition thématique plus que du développement symphonique. Musique hors du temps et de l'espace, extase dans l'harmonie des sphères avec un goût du détail archaïsant qui semble se référer à Palestrina et aux Néerlandais du XV^e^ siècle.

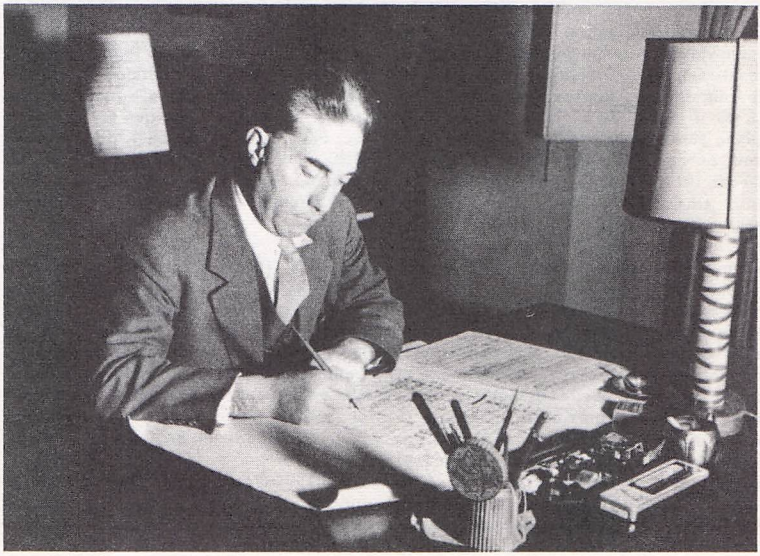
Une première mutation se produit à l'occasion de la composition de l'opéra en un acte *Vol de nuit*, d'après Saint-Exupéry

(1937-1939), et des *Tre Laudi* (1936-1937) pour soprano et treize instruments. *Vol de nuit* traite un sujet reflétant le pessimisme foncier du musicien dans la vie moderne, l'homme lancé à la conquête de forces qui le dépassent et qui se réfugie hors de l'espace et du temps parmi les étoiles. Avec ses préoccupations de toujours et sa fuite dans l'irréel, Dallapiccola trouve ici un langage dramatique tout nouveau qui, sans être le moins du monde influencé par Alban Berg, se rapproche des solutions trouvées par l'auteur de *Wozzeck*.

Cette évolution va s'accentuer avec les très beaux *Canti di prigionia* (1938-1941), où le thème de la captivité est repris avec les poèmes de Marie Stuart, Boèce et Savonarole, œuvre composée dans la victoire du fascisme et les préparatifs de la guerre : plus encore que dans *Vol de nuit*, un certain chromatisme commence de s'insinuer dans le discours. Ce n'est nullement une adhésion au dodécaphonisme, mais l'emploi de séries traitées comme des thèmes diatoniques ou des éléments diatoniques traités avec des procédés dodécaphoniques. Ainsi, le musicien est passé directement de l'écriture néo-médiévale d'un Dufay à une écriture proche de celle des expressionnistes viennois, sans passer comme ceux-ci par l'étape intermédiaire du romantisme. Cette synthèse du chromatique et du diatonique est visible aussi dans le ballet *Marsyas*, d'après Milloss (1942-1943), autre drame de l'homme s'attaquant à des puissances supérieures, dans le *Petit Concerto pour Muriel Couvreux* pour piano et orchestre (1941) et dans la *Sonatina canonica* (1943).

L'adoption complète du dodécaphonisme se produit avec le cycle des *Poésies grecques* (1942-1945) pour soprano, qui est suivi de *Rencesvals* pour chant et piano, d'après *la Chanson de Roland* (1946), de *Quatre Airs sur des textes d'Antonio*

Luigi Dallapiccola. *Phot. Levi, Florence.*



Machado pour soprano et piano (1948), *Trois Poèmes* pour chant et orchestre de chambre sur des textes de Joyce, Michel-Ange et Machado (1949), *Ciaccona, Intermezzo et Adagio* pour violoncelle seul (1947), *Deux Pièces pour orchestre* (1947), et enfin de l'œuvre la plus importante de cette période, l'opéra en un acte *Il Prigioniero* (1944-1948), d'après Villiers de L'Isle-Adam et Charles De Coster, nouveau drame de la captivité, thème qui continue de hanter le musicien. En dépit du fait que Dallapiccola est maintenant dans l'univers dodécaphonique et qu'une certaine abstraction s'est introduite dans sa musique, les œuvres de cette période continuent de combiner l'ordre sériel et l'ordre thématique, surtout dans *Il Prigioniero*, où il y a même comme un embryon de dialectique leitmotivique, combinaison de deux syntaxes en un seul style homogène qui permet de traiter à la fois le drame intérieur du héros et le drame extérieur de la situation.

Dans une dernière tranche, il s'oriente vers un dodécaphonisme de plus en plus rigoureux : *Job*, « représentation sacrée » en un acte (1950), nouveau héros défiant les forces supérieures; *Tartiniana I* et *II* pour violon et orchestre (1951), divertissement composé à Tanglewood (U. S. A.), où il était allé faire des cours; *Quaderno musicale di Annalibera* (1952), pièces pour piano écrites pour sa fille, qui porte, on le voit, un nom évoquant la liberté; *Quatre Lieder de Goethe* pour voix de femme et trois clarinettes (1953); *Canti di liberazione* pour chœur et orchestre (1955), où l'on voit apparaître chez lui une grande percussion; *An Mathilde*, sur trois poèmes de Heine (1955), pour contralto et orchestre, qui sera créé au festival de Donaueschingen; *Dialoghi* pour violoncelle et orchestre et *Concerto per la notte di Natale* pour orchestre de chambre et soprano (1956). Cette dernière période sera couronnée, après un silence consacré à la composition de l'ouvrage suivant, par *Ulysse*, grand opéra en un prologue et deux actes terminé en 1968 et créé la même année par l'Opéra de Berlin-Ouest. Ce dernier ouvrage, d'une facture très élaborée et d'une construction minutieuse, est d'un extrême raffinement sonore et d'un lyrisme vocal très ample; il souffre de n'être pas un développement dramatique unique, mais de constituer la juxtaposition d'épisodes dramatiques successifs, parti délibérément adopté par le musicien. Celui-ci y traite de nouveau le thème du héros luttant contre des forces supérieures, et y tente un très curieux essai de christianisation d'Ulysse. Cet opéra semble être un aboutissement dans la carrière de Dallapiccola et se présenter aussi comme une sorte de grande confession spirituelle où il met en cause tous les problèmes artistiques et éthiques qui l'oppressent depuis l'enfance.

« Je ne suis pas venu au dodécaphonisme contraint et forcé par la mode. Lorsque j'ai commencé à m'y intéresser, le système sériel était considéré comme une doctrine dépassée, avortée. Je n'ai jamais travaillé avec un maître viennois et me suis contenté de travailler de façon approfondie les œuvres de Schönberg, Berg et Webern. Mon style a évolué en fonction des œuvres que j'écrivais alors. Je m'oriente vers un dodécaphonisme de plus en plus rigoureux dans mes dernières œuvres, à partir de *Canti di liberazione* et *An Mathilde*. Pour moi, le dodécaphonisme n'est pas plus cérébral ni plus abstrait que le système qui pourrait s'appeler la « règle de l'octave ». Je ne pense pas que l'artiste d'aujourd'hui puisse s'enfermer dans sa tour d'ivoire. L'artiste vit et souffre avec son époque, aujourd'hui non moins qu'hier » (Dallapiccola, interview in *Journal J. M. F.*).

DAMAIS (Émile), compositeur français (Paris 1906) de formation autodidacte. Dans un style post-romantique, on lui doit l'oratorio *le Chemin de la Croix*, la légende lyrique *la Dame de l'aube*, la *Cantate de Pâques*, le poème symphonique *Résonances*, un concerto pour piano et orchestre et une *Esquisse symphonique* pour saxophone et orchestre.

DAMASE (Jean-Michel), compositeur et pianiste français (Bordeaux 1928). Il a fait preuve de dons et de précocité : ses premiers essais de composition datent de ses

neuf ans, et ses études, faites au Conservatoire de Paris, notamment avec H. Büsser et M. Dupré, lui ont valu un premier grand prix de Rome à l'âge de dix-neuf ans. Cette précocité initiale devait ensuite se traduire par une invention musicale d'une grande facilité et d'une extrême productivité dans une veine aimable, se traduisant en un langage agréablement et élégamment conservatorial. On lui doit de nombreux ballets pour la Compagnie Roland-Petit (*la Croqueuse de diamants*, 1950; *Piège de lumière*, 1952; *Lady on Ice*, 1953; *le Prince du désert*, 1955; *la Boucle*, 1957; *la Noce foraine*, 1961). Il a aussi écrit des ouvrages lyriques (*la Tendre Éléonore*, opéra bouffe, 1958; *Colombe*, d'après Jean Anouilh, 1958; *Eugène le Mystérieux*, avec Marcel Achard, 1963; *le Matin de Faust*, 1965; *Madame de...*, avec Louise de Vilmorin, 1969). Dans le domaine de la musique instrumentale, sa facilité est également très grande dans la forme classique et l'harmonie traditionnelle : concertos pour piano (1949), pour harpe (1951), pour violon (1955); *Variations sur un thème de Rameau* pour clavecin et orchestre (1966); quatuor pour piano et cordes (1967).

DANDELOT (Georges), compositeur français (Paris 1895). Il fit ses études au Conservatoire de Paris, notamment avec Diémer, Widor et Dukas. Par ailleurs, il travailla avec d'Indy et Roussel. Depuis 1942, il est professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris. Ses œuvres les plus significatives sont dans le style néo-classique en faveur pendant l'entre-deux-guerres : *Dix-Sept Chansons de Bilitis* (1924-1930), *Trio en forme de suite* (1930), *Trois Valses pour deux pianos* (1931), une symphonie et un concerto pour piano (1934), et un oratorio (*Pax*, 1937).

Darmstadt (Institut international de musique de). Fondé en 1947 par le Dr Wolfgang Steinecke († 1961), l'Internationales Musikinstitut Darmstadt est à la fois un centre de documentation permanent et, en été, un *cours de vacances* où les plus grands compositeurs de notre époque ont enseigné à leurs cadets, de même que les plus grands interprètes de musique contemporaine. C'est là qu'ont été partiellement formés les jeunes musiciens depuis la génération de Boulez, Stockhausen et Nono. Un esprit dynamique et expérimental a toujours animé ces cours, leur donnant une portée unique au monde, à tel point qu'il ne serait pas excessif de parler de l' « école de Darmstadt » pour désigner tout un faisceau de tendances actuelles. Depuis la mort du fondateur, c'est le Dr Ernst Thomas qui dirige ces stages.

DAVID (Johann Nepomuk), compositeur autrichien (Eferding 1895). Il est en partie autodidacte, mais il a également travaillé avec Joseph Marx. Il s'est surtout passionné pour les polyphonistes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance et pour la musique chorale de Bach, ainsi que pour le chant grégorien. De cet enthousiasme, on retrouve les traces dans son style polyphonique et architectonique (l'oratorio *Ezzolied*, *Requiem chorale*, *Missa choralis*, *Deutsche Messe*, motets et pièces chorales diverses, pièces pour orgue, partita pour orchestre et sept symphonies). Son style est plutôt austère et volontiers académique, dans la grande tradition à perruque, mais la substance musicale est souvent riche et généreuse.
David a été professeur de composition aux conservatoires de Leipzig (1934) et de Stuttgart (1948), ainsi qu'à l'Académie des beaux-arts de Bavière. Il a collectionné les récompenses officielles : prix Liszt de Weimar, prix Buxtehude de Lübeck, prix Bruckner de Linz, prix de la Ville de Vienne, prix de l'État autrichien.

DAVIES (Peter Maxwell), compositeur anglais (Manchester 1934), élève du Royal College of Music, de G. Petrassi à Rome et de R. Sessions aux États-Unis. Ses œuvres les plus caractéristiques sont *Saint Michael*, sonate pour dix-sept instruments à vent, *Prolation* pour orchestre, des cycles de *carols* et de motets, deux *Fantaisies* pour orchestre sur « In nomine of John Taverner », *Revelation and Fall* pour mezzo et ensemble instrumental, *Antechrist*, ouverture pour cinq instruments,

l'Homme armé pour huit instruments et *Hymnos* pour clarinette et piano.

DEBUSSY (Claude), compositeur français (Saint-Germain-en-Laye 1862 - Paris 1918). C'est avec lui que commence ce que nous appelons la « musique moderne ». Il est l'un des « trois grands » (et chronologiquement le premier) sans lesquels le XX^e^ siècle musical n'aurait pas le visage que nous lui connaissons (les deux autres étant Schönberg et Stravinski). Avec lui commencent une nouvelle façon de concevoir la fonction de la musique et une nouvelle façon de l'écouter. Moins apparemment révolutionnaire que les deux autres, encore qu'il eût été aussi longtemps mal compris, il est immédiatement et prophétiquement à l'origine des phénomènes contemporains auxquels nous ne cessons d'assister depuis le début de ce siècle, phénomènes dont le commun dénominateur semble pouvoir être obtenu en paraphrasant la formule de Gaétan Picon dans son *Panorama des idées contemporaines* : avec la musique moderne, un langage de création se substitue à un langage d'expression ; l'essentiel de la musique n'est plus dans son contenu ou dans sa forme, il est dans le langage même, qui tend à devenir fin en soi et création originale. Non que la musique de Debussy n'*exprime* rien, mais c'est elle qui commence à assumer ce passage d'une conception à l'autre.

Né dans une famille de commerçants modestes, il commence le piano dès l'enfance, puis le travaille avec M^me^ Mauté de Fleurville, élève de Chopin et belle-mère de Verlaine, et révèle des dons tels qu'à onze ans il entre au Conservatoire de Paris, où il ne brille pas particulièrement en piano, mais inquiète vite ses maîtres d'écriture par son refus des formules académiques et ses audaces de plume. Engagé comme secrétaire pianistique par une riche dame russe, N. F. von Meck, admiratrice de Tchaïkovski, il découvre l'Europe et la musique de Wagner (*Tristan* en 1879), puis celle de Moussorgski (*Boris* en 1880). Il rencontre le ménage Vasnier, couple cultivé dont il devient le *famulus*, et chez qui il s'initie à la poésie et à la peinture. En 1884, il obtient le grand prix de Rome, mais son succès de même que son séjour à la Villa Médicis ne lui apporteront que de l'humeur. Ses « envois de Rome » seront sévèrement jugés par l'Académie des beaux-arts (« bizarre, incompréhensible, inexécutable, impressionnisme vague des plus dangereux »). Avec cette première mention d'un « impressionnisme* » musical, un grand malentendu commence : c'est précisément à ce moment que naît son seul envoi de Rome qui ait vraiment survécu, *la Damoiselle élue* (1887-1888), marquant son penchant pour le symbolisme. C'est d'ailleurs l'époque où il fait la connaissance de Mallarmé, dont il fréquentera les « mardis ». En 1888 et 1889, il se rend à Bayreuth (*Parsifal* lui fait une grande impression, ainsi que *Tristan, les Maîtres Chanteurs*), puis il découvre la version originale de *Boris Godounov*. En 1890, il exorcise l'envoûtement wagnérien en composant les *Poèmes de Baudelaire*, qui sont wagnériens, les faisant suivre aussitôt des *Ariettes oubliées* (Verlaine), qui sont debussystes. C'est aussi l'époque où, à l'Exposition universelle de Paris, il découvre les musiques javanaise et annamite, arts qui ne feront que renforcer sa résistance aux clichés académiques occidentaux et détermineront la naissance d'une poétique sonore avec laquelle commence cette forme d' « orientalisation » de la musique occidentale, qui ne va cesser d'être un des phénomènes dominants de la musique du siècle jusqu'à nos jours inclusivement (il ne s'agit pas d'une influence pittoresque et folklorique, mais d'un transfert poétique comparable à celui qui se produit alors à partir des peintres japonais avec Van Gogh et quelques autres). Le quatuor à cordes (1893), encore relié à Franck, d'Indy et Massenet, est, par sa liberté, un dernier adieu à la rhétorique et à l'esthétique de ceux-ci, et, le 22 décembre 1894, le *Prélude à l'après-midi d'un faune* ouvre l'ère de la musique moderne : « La flûte du *Faune* instaure une respiration nouvelle de l'art musical » (Boulez, in *Relevés d'apprenti*). C'est la libération des schémas à tiroirs, le règne de la forme mobile, l'avènement du timbre pur, phénomènes capitaux dans la dialec-

Caricature de Claude Debussy en sans-culotte mettant le feu à la Bastille de la vieille musique. Dessin au crayon rehaussé d'aquarelle, par Georges Villa, provenant de l'atelier de l'artiste. Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*

tique musicale du siècle. Ceux-ci se confirmeront et se renforceront avec les *Trois Nocturnes* pour orchestre (1897-1899), dont la syntaxe nouvelle rompt définitivement avec le développement thématique traditionnel, où l'instrumentation

devient un élément de construction raffiné en sa chimie sonore, mais dont les visions « à programme » ne feront qu'accroître le malentendu « impressionniste ». Pendant ces années se termine *Pelléas et Mélisande*, ouvrage lyrique qui sera créé en 1902 dans l'incompréhension à peu près générale. Fasciné depuis 1893 par le drame symboliste de Maeterlinck, Debussy y travaillait depuis longtemps. C'est sans doute plus le poème que la musique qui nuisit, et nuit encore, au succès de l'ouvrage, qui est peut-être, toutes réflexions faites, moins révolutionnaire que les précédents sur le plan strictement musical, qui tourne le dos à *Parsifal* tout en l'admirant secrètement, qui avoue son admiration pour *Boris*, et dont l'effet de surprise provient surtout, pour le public de l'époque, d'une prosodie et d'une déclamation rompant avec la tradition lyrique du *bel canto*, sous le prétexte, assez artificiel, on le sait maintenant, de trouver un discours proche de la langue parlée, vieux rêve périodique depuis Monteverdi. Le *récitatif infini* de Debussy succédant à la *mélodie infinie* de Wagner devait évidemment donner à l'amateur d'opéra l'impression qu'il restait sur sa faim. Malgré ce procédé de déclamation révolutionnaire, Debussy ne bouleversait pas le fond même de la conception du théâtre lyrique, et la charge émotionnelle de ce chef-d'œuvre demeurait encore dans un angle de réceptivité ressortissant à la sensibilité romantique.

C'est dans le domaine du piano et de l'orchestre que vont se poursuivre les conquêtes de Debussy : d'une part avec la suite *Pour le piano, Estampes, Masques, l'Isle joyeuse* et les deux cahiers d'*Images* (1902-1908), où se créent et s'affirment la nouvelle technique et la nouvelle poétique pianistique de l'auteur; c'était évidemment la suite de Chopin et de Liszt, mais dans un univers aux dimensions et aux résonances absolument neuves; d'autre part, avec un déploiement non moins extraordinaire d'œuvres pour orchestre : *la Mer, Images (Gigues, Iberia* et *Rondes de printemps)* et *Jeux* (1904-1913).

Au point de vue symphonique, c'est une période capitale pour l'évolution de Debussy et de toute la musique moderne. Cette succession de pièces orchestrales tend vers la réalisation suprême qu'est *Jeux*. Par une décantation et une concentration progressives que les « debussystes » ont longtemps prises pour de l'appauvrissement, du dessèchement, du tarissement, Debussy est alors en marche vers l'univers musical nouveau, au sein duquel il installe une syntaxe qui s'annonçait de loin déjà. Dans ces partitions, nous voyons se former cette conception cézannienne de l'œuvre où un jeu de structures libres remplace définitivement les symétriques développements de jadis et les anciennes conséquences de leur travail thématique. C'est le moment où l'on a commencé à dire que Debussy n'avait plus d'invention mélodique et que, par conséquent, il n'était plus digne de lui-même; on oubliait d'ailleurs qu'on le condamnait alors au nom de ce que l'on avait déjà précédemment condamné. Longtemps considérée comme une œuvre de vieillesse et de malade, *Jeux* resta longtemps hors répertoire, et c'est principalement à un chef comme R. Désormière que l'on doit de l'y avoir vue introduite vers les années 30. L'ouvrage totalise et achève les acquisitions debussystes : naissance de structures internes propres à chaque partition; plastique générale fondée sur la succession de ces structures particulières, d'où naissance d'un discours musical en constant renouvellement, et non plus sur la dialectique thématique de style « Marquise, vos beaux yeux... »; confirmation de la vocation architectonique du timbre, en ce sens que celui-ci n'est plus considéré comme une substance colorée dont on enduit des structures musicales préexistantes à titre d'embellissement, mais que la matérialité du son en ses qualités de timbre devient elle-même un élément de construction. Cette conception allait bouleverser profondément ce que l'on considérait auparavant comme la science immuable de l'orchestration. La naissance de cette polyphonie de motifs et de volumes sonores, qui rappelle l'agencement des petites structures verbales mallarméennes dans un espace poétique ainsi nouvellement défini, qui rappelle aussi l'agencement des petites structures plastiques concourant à l'édification des

Claude Debussy. *Pelléas et Mélisande.* Illustration pour le 4e acte. *Phot. Marcel-Arthaud.*

Montagnes Sainte-Victoire de Cézanne, crée une esthétique nouvelle rompant avec la dialectique rectiligne utilisée précédemment, esthétique musicale d'où sortiront plus tard les manifestations pointillistes, tachistes et spatiales de notre époque. Il est singulier de constater que ce phénomène de renouvellement des dimensions de l'univers sonore se produit à peu près à la même époque que les phénomènes entraînés par les réalisations de Schönberg (que Debussy ignorait) entre *Erwartung* et *Pierrot lunaire* : même démarche par des itinéraires différents, cela indépendamment des questions de langage harmonique, car ici le renouvellement harmonique n'est pas la fin en soi poursuivie par le génie instinctif de Debussy, mais « la complexité harmonique ne pouvant être considérée au simple niveau de l'écriture, elle a été créée par des situations particulières, points d'aboutissement ou moments de passages, ramifications dynamiques, rythmiques, voire formelles » (Barraqué, *Debussy*).

Parallèlement à la progression de cet ensemble d'œuvres symphoniques, Debussy cherche à se manifester de nouveau dans le domaine lyrique : après quelques projets abandonnés (*la Chute de la maison Usher* et *le Diable dans le beffroi*, d'après Poe; *Tristan et Yseult*, d'après Bédier; *Orphée*, d'après Segalen), il se décide pour *le Martyre de saint Sébastien* (1911), « mystère » dont l'admirable partition sera toujours, comme celle de *Pelléas*, quelque peu handicapée par un texte qui ne vieillit pas très bien et qui a d'ailleurs amené Debussy à quelques concessions archaïsantes et néo-classiques, ce qui n'avait jamais été dans ses habitudes.

C'est à la musique de chambre que sont consacrées les dernières créations du compositeur : en 1913 naissent les *Trois Poèmes de Mallarmé* et le second cahier des *Préludes* pour piano (lesquels, après le premier cahier de 1910, constituent une œuvre de transition, ce qui explique l'hétérogénéité de style de ces pages à l'invention jaillissante); en 1915 paraissent *En blanc et noir* pour deux pianos, œuvre pleine de mystères fuyants, ainsi que les *Douze Études pour piano*, où se confirment, plus encore que dans la précédente, les acquisitions de *Jeux* et les profonds changements de perspective de l'art musical; et c'est de 1915 à 1917 que voient le jour les radieuses sonates pour piano et violoncelle, pour flûte, alto et harpe, et pour piano et violon, partitions d'une libre invention qui ouvrent la voie à une immense et diverse postérité d'ensembles instrumentaux de cette catégorie.

Souffrant depuis près de huit ans d'un cancer à progression lente, Debussy meurt en 1918 dans une indifférence nationale qui n'était pas seulement due aux circonstances guerrières pesant alors sur la France. Les « debussystes » pensaient que s'en allait ainsi un simple charmeur qu'avait déjà diminué la maladie. C'est un point de vue qu'ils continueront à développer en célébrant l' « impressionniste », le « musicien français » presque régionaliste qui a si bien chanté la poésie de l'Ile-de-France et des plages normandes. Et ce n'est qu'au niveau des générations suivantes, à commencer par les musiciens du groupe des Six (qui avaient d'abord commencé à s'exorciser du « debussysme » et de son « impressionnisme » avant de désigner *Jeux* comme une des œuvres clef de notre temps), puis avec les générations d'après la Seconde Guerre mondiale, que Debussy allait prendre sa signification de génie universel, de révolutionnaire ouvrant un monde nouveau, de créateur d'une esthétique qui allait donner au XX^{e} siècle sa physionomie particulière. Il n'est peut-être pas inutile de préciser ici, à titre de mise au point historique, que les musiciens sériels de l'après-guerre n'ont nullement été les premiers à découvrir ce vrai visage de Debussy méconnu par les « debussystes » : le rédacteur de ces lignes peut témoigner que, dès auparavant, lui et quelques autres avaient été élevés, dès les années 30, dans le culte de *Jeux* par des musiciens comme G. Auric, F. Poulenc et R. Désormière, lesquels pressentaient bien la véritable signification de cet art ouvert sur l'avenir.

DECAUX (Abel), compositeur français (Auffay 1869 - Paris 1943). Il est curieusement et injustement oublié (même par

les dictionnaires), ce qui peut sinon s'excuser, du moins s'expliquer par la modestie maladive de cet artiste qui fut organiste du Sacré-Cœur de Montmartre de 1903 à 1926, puis professeur d'orgue aux États-Unis, ainsi que par la mystérieuse et précoce interruption de sa carrière créatrice. Il ne laisse, en effet, que quelques pièces pour piano composées entre 1900 et 1907. Parmi celles-ci, il en est où il se comporte en véritable précurseur : avant les Viennois Hauer et Schönberg, il a pratiqué un atonalisme surprenant dans quatre *Clairs de lune* inspirés par des poèmes de Louis de Lutèce, qui précèdent ainsi de beaucoup le *Pierrot lunaire*. Mais alors que les « lunologies » de Schönberg sont exprimées dans un atonalisme violemment expressionniste, celles d'Abel Decaux appartiennent à un atonalisme que l'on peut dire impressionniste (avec toutes les précautions qu'implique l'emploi de ce vocable). Génie novateur instinctif, Decaux mérite d'être tiré de cet inconcevable oubli.

DELA (Maurice), compositeur canadien (Montréal 1919), élève de C. Champagne et organiste à Québec. Dans un style néo-romantique fréquemment teinté de folklore, il a composé des œuvres instrumentales, généralement illustratives, dans les formes traditionnelles.

DELAGE (Maurice), compositeur français (Paris 1879-1961). Il fut l'ami intime et même un peu l'élève de Ravel. Souffrant d'une sorte d'inhibition due, peut-être, à un voisinage si impressionnant, il a très peu composé (*Quatre Poèmes hindous*, le *Ballet de l'avenir*, *Hommage à Manuel de Falla*, *Contre-Rimes*, *le Bateau ivre*, d'après Rimbaud, et un quatuor à cordes). Il a été un harmoniste d'un exceptionnel raffinement.

DELANNOY (Marcel), compositeur français (La Ferté-Alais 1898 - Nantes 1961). Il a pris les conseils de Jean Gallon, Gédalge et Honegger, mais, sans qu'il soit vraiment un autodidacte, sa formation doit beaucoup à lui-même. C'est un traditionaliste et un néo-classique doué d'une certaine facilité d'invention et chez qui l'on retrouve fréquemment les influences de la chanson populaire française et du jazz. Il a composé pour les genres les plus divers et laisse un catalogue considérable. Il eut son heure de célébrité avec l'opéra *le Poirier de misère* (1925), qui fit même un petit scandale, puis avec *le Fou de la Dame* (1928), dans lequel il tente de ressusciter l'ancien ballet-cantate, son ballet *Cendrillon ou la Pantoufle de vair* (1931), *Puck*, d'après *le Songe d'une nuit d'été*, adapté par André Boll (1945), où le rôle principal est tenu par un danseur, et un essai de théâtre total, *Abraham*, « choréopéra » (1960).

DELDEN (Lex **Van**). V. ***Van Delden.***

DELERUE (Georges), compositeur et chef d'orchestre français (Roubaix 1925). Un quatuor à cordes (1948), un concertino pour trompette (1951), un concertino pour piano (1954) témoignent de sa solide formation conservatoriale. Un opéra de chambre, *Ariane* (1954), un opéra, *le Chevalier des neiges* (1956), et un acte sur un livret de Boris Vian, *Une regrettable histoire* (1960), désignent un illustrateur habile qui n'a pas oublié certaines leçons sonores du bartokisme. On lui doit aussi plusieurs ballets, dont *la Leçon* (1963), qui reçut le prix Italia, et *le Jeune Homme à marier* (1965), ainsi que quatre symphonies, plusieurs concertos, un quatuor à cordes (1948) et près d'une centaine de musiques de films (dont *Jules et Jim* et la valse d'*Hiroshima, mon amour*).

DELGADILLO (Luis), compositeur nicaraguayen (Managua 1887). Il a fait ses études au conservatoire de Milan, et dirige l'École nationale de musique de sa ville natale. Ses cinq opéras, ses ballets, ses symphonies, suites symphoniques et ouvertures, ainsi que sa musique de chambre et ses quatre messes sont d'un style extrêmement éclectique, de caractère fréquemment folklorique, mêlé d'allusions debussystes et schönbergiennes.

DELLO JOIO (Norman), compositeur américain d'origine italienne (New York 1913).

Élève de la Juilliard School (1935-1942), il a également travaillé avec Wagenaar et Hindemith. Il a été organiste de l'église Sainte-Anne de New York et chef de chœur, puis directeur du ballet *Dance Players* et professeur de composition au Mannes College of Music (New York, 1961). De style et d'esthétique des plus traditionnels, il est tantôt néo-classique (concertino pour piano et orchestre, *Variations, chaconne et finale sur le thème de la messe des Anges,* concerto pour deux pianos, *Psaume de David, Lamentation de Saül* et quatre sonates pour piano), tantôt néo-romantique (ses opéras *le Triomphe de saint Jean, Blood Moon*).

DELVINCOURT (Claude), compositeur français (Paris 1888 - Orbetello 1954). Il a fait une carrière académique, alors que l'homme l'était aussi peu que possible : premier grand prix de Rome (1913), directeur du conservatoire de Versailles (1931), directeur du Conservatoire de Paris (1941), fonction qu'il occupait alors qu'il fut tué dans un accident d'automobile en Italie, et dans laquelle il avait montré une jeunesse d'esprit et des initiatives précédant de loin les revendications des contestataires de mai 1968. Pendant l'occupation allemande, il sut se compromettre dangereusement pour sauver nombre de ses élèves de la déportation, et il constitua l'Orchestre des cadets du conservatoire, qui fut à ce point de vue son instrument de camouflage. Déjà, pendant la Première Guerre mondiale, il avait déployé un courage qui en avait fait un grand blessé.
De caractère néo-classique et d'esprit plutôt antiromantique, son œuvre échappe aux formules toutes faites et s'exprime avec une verve, sinon avec un langage très personnels : l'opéra bouffe *la Femme à barbe* (1938), *Boccaceries* pour orchestre (1924), *Pamir* pour orchestre (1935), *Salut solennel* pour soli et orchestre (1948), *Ce monde de rosée* pour voix et orchestre (1934), sonate pour piano et violon (1919) et de nombreuses pièces pour piano.

DEMARQUEZ (Suzanne), femme compositeur, musicologue et critique française (Paris 1899-1965). Elle a composé quelques pages de musique de chambre, ainsi que des mélodies d'une élégance un peu conventionnelle, mais montra beaucoup de largeur d'esprit et un grand discernement dans ses jugements critiques comme dans son enseignement privé (leçons d'harmonie). Sa contribution à la musique moderne consiste surtout en un remarquable livre sur *Manuel de Falla* (1963).

DENISOV (Edison), compositeur russe (Tomsk 1929). Il a d'abord reçu une formation mathématique. Après avoir travaillé la composition avec Chebaline, il a commencé à composer dans le style officiel de Chostakovitch et de Prokofiev, puis a évolué vers un langage et une esthétique plus modernes sous les influences de Stravinski, de Boulez et de Nono, adoptant certains procédés sériels et même aléatoires : *Musique pour onze instruments à vent et timbales,* 1961 ; *le Soleil des Incas,* sur des poèmes de Gabriela Mistral, pour soprano et onze instruments, 1964 ; *Crescendo e diminuendo* pour piano et douze cordes, 1965 ; *Ode* pour clarinette, piano et percussion ; 1968 ; *Automne* pour treize voix solistes, sur des poèmes de V. Klebnikov, 1968 ; *Silhouettes pour flûte,* deux pianos et percussion, 1969. Il est l'un des premiers compositeurs russes contemporains à tenter une percée hors de l'académisme officiel soviétique. Ses premières œuvres précitées portent la trace de ce dernier et montrent que son assimilation des procédés nouveaux n'est encore que superficielle.

DENT (Edward Joseph), musicologue anglais (Ribston 1876 - Londres 1957). Il fut aussi critique musical à Londres et professeur au King's College. Sa principale contribution à la musique moderne est d'avoir été le fondateur (1923) de la Société internationale pour la musique contemporaine (S. I. M. C.), dont il a été le président jusqu'en 1938.

DEPRAZ (Raymond), compositeur français (en Savoie 1915). Il a fait ses études à la Schola cantorum (D. Lesur) et au Conservatoire de Paris (T. Aubin, O. Messiaen). Il revendique les influences de Messiaen,

Webern, Bartók, Moussorgski, Varèse, du grégorien, des folklores jaunes et noirs. Ses œuvres sont fréquemment d'inspiration religieuse (la pensée de Teilhard de Chardin ayant joué chez lui un rôle capital) : *Isha Upanishad,* pour ondes et orchestre (1964) ; *Christogenèse,* cantate d'après Teilhard de Chardin (1965) ; *Diaphanies,* ballet (1966) ; *Parousie,* pour 14 timbres et percussion (1967) ; *Doubles* et *le Feu Roi,* pour ensembles de chambre (1968), et deux symphonies inédites.

DEROUBAIX (Jeanne), cantatrice belge (Bruxelles 1917). Son répertoire extrêmement étendu ; ses dons vocaux et sa haute technique lui ont permis d'avoir une activité considérable dans le domaine de la musique contemporaine, dont elle est une précieuse auxiliaire. Elle a créé de nombreuses œuvres récentes, notamment les *Threni* et *A Sermon, A Narrative and a Prayer,* à la demande de Stravinski, et a fait des tournées avec *le Marteau sans maître* de Boulez, sous la direction de l'auteur. Elle a obtenu plusieurs prix du disque, notamment avec cette dernière œuvre. Elle enseigne, en particulier, à l'Académie de musique de Detmold et est membre du jury dans les grands concours internationaux.

DESARZENS (Victor), chef d'orchestre suisse (Château-d'Œx 1908), fondateur de l'orchestre de chambre de Lausanne (1943), avec lequel il poursuit un intéressant effort en faveur de la musique moderne.

DESENCLOS (Alfred), compositeur français (Le Portel 1912). Grand prix de Rome (1942), directeur du conservatoire de Roubaix (1943-1950), sa réputation néo-romantique naissante s'établit grâce à un quintette pour piano et cordes (1945), qui a confirmé ses promesses de bon artisan traditionnel avec un *Mouvement symphonique* (1945), *l'Offrande lyrique* (1951), une symphonie (1952), une *Messe de Requiem* pour chœurs et orchestre (1960) et de nombreuses musiques de film. En 1955, il s'est vu décerner le prix de l'Institut et le prix de la Ville de Paris.

DÉSORMIÈRE (Roger), chef d'orchestre français (Vichy 1898 - Paris 1963). Après avoir commencé une carrière de compositeur, il fut l'un des membres de l'éphémère école d'Arcueil*, auprès d'Erik Satie, dont il restera l'un des plus fidèles et chaleureux supporters. Il continua toute sa vie à faire de la musique de film. Successivement chef des Ballets suédois (1924-1925) et des Ballets russes de Serge de Diaghilev (1925-1930), puis de l'Opéra-Comique de Paris (1937-1944) et de l'Opéra (1948). Son activité a été inlassable en faveur de la musique moderne : il a été l'un des premiers à défendre le jeune Messiaen, et le premier à diriger la musique de Boulez en France en des temps où la chose était fort courageuse.

DESPORTES (Yvonne), femme compositeur française (Cobourg, Saxe, 1907). Elle fut l'élève de Paul Dukas au Conservatoire de Paris et prix de Rome (1932). Les influences de son maître et de Ravel marquent ses premières œuvres : *Variations pour piano et orchestre* (1937), *les Sept Péchés* (1939), *Maître Cornélius* (1943) ; puis elle a évolué dans le sillage de Bartók et a été séduite par des recherches d'ordre purement sonores, sans pour cela adhérer aux techniques post-wébernienes. En ce domaine (où elle a surtout sollicité les ressources de la percussion — sous l'influence de son propre fils, Vincent Geminiani, « batteur » émérite), elle a trouvé des solutions ingénieuses, inventives et personnelles : concerto pour percussion et orchestre dit « le Tambourineur », concerto pour dix instruments à percussion et quatuor vocal, *Ambiances* pour soprano et deux percussions, *Vision cosmique* pour percussion avec bronté (instrument à percussion métallique inventé par son fils), *Voyage au-delà du miroir* pour trois percussions, *Huit Pièces pour orchestre vocal* sur des onomatopées, *Discordances* pour voix. Compositeur se tenant à l'écart de l'avant-garde, traditionaliste, mais résolument non conformiste.

DESSAU (Paul), compositeur allemand (Hambourg 1894). Il a d'abord commencé une carrière de chef d'orchestre après

avoir travaillé auprès de Nikisch, Weingartner, Klemperer et Bruno Walter. Contraint de quitter l'Allemagne en 1933 pour des raisons politiques, il vécut successivement à Paris, en Palestine, à New York et à Hollywood, où il se lia avec Bertolt Brecht (1942), pour rentrer ensuite se fixer à Berlin-Est (1948). Dans la musique lyrique, il s'est essayé aux genres polémique, satirique et para-politique, comme Kurt Weill, mais avec moins de verve et de bonheur (*le Festin de Lucullus*, 1951; *Puntila*, 1966 [opéras d'après Brecht]). Il a composé de nombreuses musiques de scène pour les pièces de Brecht et plusieurs cantates de circonstance à caractère politique (*Internationale Kriegsfibel*, 1945; *Deutsches Miserere*, 1947; *Jüdische Chronik*, 1960; *Appell der Arbeiterklasse*, 1962; *Requiem für Lumumba*, 1964), ainsi que de nombreuses œuvres instrumentales d'un style néo-classique assez académique où l'auteur se souvient cependant lointainement de son ancienne rencontre avec le dodécaphonisme (*Sinfonischer Marsch*, 1953; *Festlicher Auftakt*, 1954; *Orchestermusik*, 1955; *In memoriam Bertolt Brecht*, 1957; *Bach-Variationen*, 1964). À noter aussi des chansons de masse de caractère également politique (*Die Thälmann-Kolonne*, 1936; *Und was bekam des Soldaten Weib?*, 1950; *Den Kämpfern von Madrid*, 1950; *Wir wollen Frieden auf lange Dauer*, 1958; *Das Walross*, 1964).

DEUTSCH (Max), compositeur et professeur d'origine autrichienne naturalisé français (Vienne 1892). Élève d'A. Schönberg, il perpétue avec rigueur les principes idéaux et musicaux tant dans ses compositions (*Symphonie en cinq mouvements*, *Symphonie avec soli, chœurs et orchestre*, d'après Péguy, chœurs d'hommes d'après Leonard de Vinci, une messe, *la Fuite*, poème dramatique, d'après Tristan Tzara) que dans son enseignement. Fixé en France depuis 1924, il a fait la Seconde Guerre mondiale à la Légion étrangère. Son action de pédagogue est considérable et exemplaire. Elle se prolonge dans l'organisation des Grands Concerts de la Sorbonne, qui ont fait connaître les grands classiques contemporains ainsi que la musique de ses meilleurs disciples (parmi ceux-ci, Ahmed Essyad*, Eugène Kurtz*, Donald Harris*, Sylvano Bussotti*, Marcello Panni*, Gunnar Bucht*, Cirilo Vila Castro*, Jorge Arriagada*, etc.).

DEVRIÈS (Ivan), compositeur français (Saint-Lunaire 1909) et musicien-metteur en ondes à l'O. R. T. F. Il compte des ascendants fameux dans le monde des arts : son arrière-grand-père Théophile Gautier, son grand-père Émile Bergerat de l'Académie Goncourt, son père le ténor David Devriès et son oncle Henri Büsser de l'Institut. Il a fait ses études traditionnelles au Conservatoire de Paris et a reçu le grand prix musical de la Ville de Paris (1961). Dans un style néo-romantique n'ignorant cependant pas les acquisitions de l'âge bartokien, il a composé *Trois Mouvements symphoniques* (1953), *Suite symphonique*, d'après *le Chandelier* de Musset (1954), un concerto pour petit orchestre et percussion (1947), *Cinq Rondeaux de Charles d'Orléans* (1947), *le Clou aux maris*, opéra bouffe, d'après Labiche (1947), *Trois Poèmes de Paul Eluard* (1967).

DIAGHILEV (Serge **de**), imprésario russe et directeur de ballets (caserne Selistchev, prov. de Novgorod, 1872 - Venise 1929). De formation juridique, il s'occupa d'abord de peinture moderne. Établi à Paris (1907), il organisa des concerts de musique russe avant de mettre sur pied les représentations d'opéras et de ballets russes qui firent sa renommée à partir de 1908. Les *Ballets russes* de Diaghilev ont eu une influence déterminante sur l'évolution de la musique moderne. Cet animateur de flair et de génie sut y grouper tout ce qui présentait une valeur novatrice en fait de musiciens et de peintres. Les grandes dates historiques de la musique du XX^{e} siècle sont dues aux initiatives de Diaghilev : *l'Oiseau de feu* (1910), *Petrouchka* (1911), *le Sacre du printemps* (1913), *l'Après-midi d'un faune* (1912), *Jeux* (1913). La liste des compositeurs, peintres et chorégraphes qu'il sut détecter est une litanie des plus grands noms de l'art moderne : Debussy, Ravel, Stravinski, Falla, Prokofiev, Poulenc, Auric, Strauss, Satie, Milhaud, etc.; Fokine,

Nijinski, Massine, Balanchine, Lifar, Benois, Bakst, Picasso, Braque, Derain, Matisse, etc.

DIEPENBROCK (Alphons), compositeur néerlandais (Amsterdam 1862-1921). De formation littéraire, il est venu à la musique avec une expérience d'autodidacte, encouragé en cela par son ami le chef d'orchestre Willem Mengelberg. Dans un style néo-classique, il a composé des musiques de scène (*Faust I* de Goethe et *Electre* de Sophocle), de nombreuses œuvres chorales sur des textes de Leconte de Lisle, Novalis, Nietzsche, Goethe, Verlaine, et des œuvres religieuses *(Missa in die festo, Hymnus de Spiritu Sancto, Tantum ergo* et un *Hymne à Rembrandt).*

DIMOV (Bojidar), compositeur autrichien d'origine bulgare (Lom 1935). Il a fait ses études traditionnelles à Sofia, puis s'est initié aux techniques nouvelles avec Jelinek d'abord (dodécaphonisme classique), puis avec Stockhausen et Ligeti au cours de vacances de Darmstadt. Depuis 1960 environ, il s'est imposé dans l'école postsérielle avec des compositions rigoureusement et ascétiquement architecturées : *Incantationes I* et *II* pour soprano, ensemble de chambre, deux percussions et trois haut-parleurs, *Composition I* pour piano, *Composition II* pour sextuor d'archets, *Composition III* pour quintette à vents, *Polyeleei* pour trois voix et orchestre.

DISTLER (Hugo), compositeur allemand (Nuremberg 1908 - Berlin 1942). On peut le considérer comme un efficace réformateur de la musique religieuse protestante en Allemagne. Nature hypersensible, vulnérable malgré sa foi profonde, il fut acculé au suicide par son incapacité de supporter le nazisme. Rénovateur de traditions polyphoniques anciennes qu'il connaissait parfaitement, inspiré par un génie précoce, disparu tragiquement, il a eu un destin et un talent assez parallèles à ceux du compositeur français Jehan Alain. Ses trois compositions capitales sont : *Passion chorale* (1933), dans la tradition formelle et expressive de Schütz; *Histoire de Noël* (1933), oratorio d'une merveilleuse fraîcheur poétique; *Neuf Grands Motets* op. 12 en hommage à Schütz, qui constituent le sommet de sa production sacrée. Il s'est également attaché à la rénovation de la musique d'orgue selon la tradition des prédécesseurs de Bach (*Chorals* op. 8 et *Pièces* op. 18). Dans le domaine profane, il s'est exprimé avec le même généreux lyrisme (*Lieder de Mörike* pour chœurs op. 19, concerto pour clavecin et cordes op. 14, et quatuor à cordes op. 20).

DOBIÁŠ (Václav), compositeur tchèque (Radčice 1909). Il a travaillé avec Novák et Aloys Hába, sous l'influence de qui il s'est adonné à la composition en quarts de ton. Il est l'auteur de trois symphonies (1939, 1943, 1957), de nombreuses œuvres de musique de chambre et de plusieurs cantates de caractère politique. Depuis 1955, il est président de l'Union tchèque pour la musique contemporaine, et il enseigne à l'Académie des arts de Prague.

DOBROWOLSKI (Andrzej), compositeur polonais (Leopoli 1921). Il s'est d'abord exprimé dans un idiome de caractère folklorisant *(Suite populaire, Cinq Chants populaires, Fantaisie polonaise, Ouverture populaire)* et est venu ensuite aux techniques récentes, qu'il ne semble pas avoir encore complètement assimilées (*Musique* pour archets et quatre groupes de vents, *Musique* pour archets, deux groupes de vents et deux haut-parleurs, *Musique* pour bande magnétique et hautbois solo). Depuis 1954, il est professeur à l'École supérieure de musique de Varsovie et secrétaire de l'Union des compositeurs polonais.

dodécaphonisme, utilisation des douze degrés de l'échelle chromatique tempérée, sans hiérarchie de valeur. — L'application pratique la plus usitée est celle qui a été préconisée par Arnold Schönberg sous l'appellation de « méthode de composition au moyen des douze sons, ceux-ci n'ayant de relations que l'un avec l'autre ». Le dodécaphonisme, que l'on appelle aussi *technique des douze sons,* est codifié dans la *méthode sérielle**. Le principe organisateur du dodécaphonisme schönbergien

est la *série;* mais le mot n'est pas synonyme de *série,* car on peut imaginer des séries autres que de douze sons, et l'on peut utiliser les douze sons autrement que sous forme de série. *Dodécaphonisme* n'est pas non plus synonyme d'*atonalité,* car les douze sons peuvent aussi être utilisés dans un cadre tonal (dernières œuvres de Schönberg et de Berg, par exemple).

Domaine musical. Les concerts du Domaine musical ont été fondés à Paris en octobre 1954 par Pierre Boulez, avec l'appui de Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault, dont le théâtre a abrité ses manifestations pendant quinze ans (Marigny, puis Odéon-Théâtre de France). Pierre Boulez avait créé cette organisation afin de lutter contre la carence des pouvoirs publics ou privés sur le plan de la musique vivante. Pendant les quinze premières années de son existence, le Domaine musical a révélé au public français une centaine d'œuvres dues à de grands classiques contemporains jusqu'alors négligés (Schönberg, Berg, Varese, Webern, Stravinski) et a créé plus de deux cents œuvres nouvelles dues à plus de soixante compositeurs de tous pays et appartenant à la jeune génération. Sous la direction initiale de Pierre Boulez et sous la présidence de Suzanne Tézenas, les concerts du Domaine musical, d'abord critiqués et moqués dans les milieux réactionnaires, ont joué un rôle capital dans la vie musicale française de l'après-guerre et ont apporté au public une somme d'informations qui lui faisaient complètement défaut auparavant. Ils ont littéralement créé et révélé un public. En 1967, Pierre Boulez a quitté la direction du Domaine musical pour la laisser à Gilbert Amy. Depuis 1968, ces concerts ont lieu au Théâtre de la Ville (ex-Sarah-Bernhardt).

DONATONI (Franco), compositeur italien (Vérone 1927). Il a travaillé notamment avec Pizzetti avant de s'initier aux techniques nouvelles. Il est ensuite devenu lui-même professeur d'harmonie, contrepoint et fugue aux conservatoires de Milan et de Turin. Après une première période néo-classique, il compose dans un style post-webernien librement et personnellement adapté : *Strophes* (1959), *Sezioni* (1960), *Per orchestra* (1962), *Black and White* (1964), *Puppenspiel II* (1966), toutes œuvres pour orchestre. Dans le domaine de la musique de chambre, on lui doit : *Movimento* pour clavecin, piano et neuf instruments (1959); *For Grilly,* improvisation pour trois vents, trois archets et trois percussions (1960); *Asar* pour dix instruments à cordes (1964); *Etwas ruhiger im Ausdruck* pour cinq instruments (1967). Il compose également pour l'électro-acoustique (*Quartetto III* pour magnétophone à quatre pistes, 1961). Sans maniérisme excessif, il a trouvé des solutions personnelles et originales à l'utilisation des techniques actuelles.

Donaueschingen (festival de). Organisé à partir de 1921 dans la petite ville de la Forêt-Noire (Allemagne) qui porte ce nom, ce festival, traditionnellement voué à la musique nouvelle, connut une première période où, sous le patronage du prince Max Egon de Fürstenberg, il fut animé jusqu'en 1926 par des personnalités telles que Paul Hindemith, Richard Strauss, Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern notamment.
Mais ce n'est qu'à partir de 1950 qu'il prit toute l'importance décisive dont son nom est aujourd'hui revêtu. Toujours patronné par la famille princière de Fürstenberg, il est organisé depuis cette date, chaque année au week-end de la mi-octobre, par le Südwestfunk (radio de Baden-Baden), sous l'impulsion et la direction du D[r] Heinrich Strobel*, qui a su lui assurer un rayonnement international et lui donner une orientation vivante ainsi qu'une autorité si généralement reconnue que le festival de Donaueschingen est aujourd'hui le symbole par excellence de la nouveauté, de l'audace et de la découverte. C'est là qu'ont été révélés, grâce au flair du D[r] Strobel, la presque totalité des compositeurs qui ont maintenant un nom. C'est le banc d'essai le plus important de la musique moderne.

DUBOIS (Pierre Max), compositeur français (Graulhet 1930). Il fit de brillantes

études au Conservatoire de Paris (premier grand prix de Rome, 1955). C'est un traditionaliste qui se meut avec une extrême ingéniosité parmi les possibilités les plus diverses de l'écriture tonale, à laquelle il est sincèrement attaché. Doué d'une grande facilité de travail, il est à la tête d'un catalogue important qui sollicite tous les genres avec la même adresse, et où passe fréquemment le souvenir de Darius Milhaud, qui fut son maître.

DUFOURT (Hugues), compositeur français (Lyon 1943). Après ses études au conservatoire de Genève, il a travaillé la composition avec Jacques Guyonnet (1965). Il est actuellement animateur du groupement lyonnais « Musique du temps » et chargé de la programmation musicale au théâtre de la Cité à Villeurbanne. Avec lui se présente la toute jeune génération, qui entend rompre avec deux conceptions de l'écriture musicale « opposées et solidaires à la fois » : le « majestueux dépotoir d'idéaux », fourni par la tradition éclectique, et la « pure grammaire du temps », qui, « acquise à la nouveauté, abonde dans un terrorisme de la rigueur ou du calcul et finit par s'appréhender à vide, dans la transparence de ses élaborations formelles ». Pour lui, « c'est le monde qui inspire le créateur. La prodigieuse liberté d'un langage musical aujourd'hui pulvérisé, remodelé, n'est-elle pas propre à capter la genèse incessante du monde ? Et ne s'agit-il pas, pour la pensée musicale, de saisir des organisations en émergence, de traduire des réalités fluctuantes et indéfinies, de surprendre, enfin, un foisonnement d'associations cachées ? » (1968). C'est bien l'accent d'une génération qui arrive à l'heure des synthèses.

DUKAS (Paul), compositeur français (Paris 1865-1935). Esprit extrêmement distingué et cultivé, cet humaniste modeste et discret composa peu, victime des scrupules et des repentirs du créateur. C'est un classique fasciné par Wagner. C'est un académique (dans le meilleur sens du mot) qui ne veut pas tomber dans l'académisme de la Schola cantorum. C'est un artiste qui veut être de son temps sans tomber dans les outrances d'avant-garde. C'est un contemporain exact de Debussy qui se méfie de l'admiration suscitée chez lui par *Pelléas et Mélisande*. Au milieu de ces contradictions et de ces inhibitions, il trouve un équilibre personnel et un style d'une grande sérénité et d'une parfaite dignité. Par souci de la perfection, il a détruit presque autant d'œuvres qu'il en a laissées. Son ouvrage le plus populaire est *l'Apprenti sorcier*, scherzo symphonique, d'après Goethe (1897). Il avait été précédé par une symphonie en *ut* majeur (1896), laquelle eut son heure de gloire. Au théâtre, Dukas a donné un opéra d'après Maeterlinck, *Ariane et Barbe-Bleue* (1907), et un ballet, *la Péri* (1912). Au piano, une sonate amplement et savamment développée (1900), ainsi que *Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau* (1903). Professeur de composition au Conservatoire de Paris (1927), il a été vénéré par les nombreux et brillants élèves qu'il a formés (dont Olivier Messiaen). Un an avant sa mort, il avait été élu membre de l'Académie des beaux-arts.

DUPONT (Jacques). V. ***Jacque-Dupont***.

DUPRÉ (Marcel), compositeur et organiste français (Rouen 1886). En 1926, il a succédé à Gigout à la classe d'orgue du Conservatoire de Paris, établissement qu'il a dirigé de 1953 à 1956. Il est membre de l'Académie des beaux-arts. C'est un virtuose et un improvisateur dont l'œuvre, abondante et essentiellement consacrée à son instrument, est celle d'un symphoniste néo-romantique soucieux de formalisme.

DURBIN (Jean), compositeur français (Le Croisic 1919). Il a mené de front les études médicales et musicales pour se consacrer uniquement à ces dernières à partir de 1940. Il est également critique musical de *la Croix* depuis 1958. Son catalogue comporte actuellement une trentaine d'œuvres instrumentales ou vocales dans lesquelles l'auteur témoigne bien qu'il se rattache à la tradition, mais aussi qu'il est ouvert à toutes les acquisitions du langage. Sa musique est celle de la sensibilité humaine, même dans le jeu abstrait des

lignes, des volumes, des couleurs. J. Durbin est constamment tendu dans une volonté de synthèse entre les exemples qu'il admire (Debussy, Fauré, Ravel) et les objectifs d'avenir qu'il poursuit : *Trois Mélodies sur des poèmes de Diego Valeri, Quatuor à cordes,* deux suites d'orchestre d'après le *Grand Meaulnes,* qui constituent son apport poétique le plus intense, *Introduction et choral* pour orgue, sonate pour alto et piano, et *Tombolo double* pour orchestre.

DUREY (Louis), compositeur français (Paris 1888). Il se trouva en 1919 parmi ceux que l'on désigna alors sous le nom de groupe des Six. Ayant adhéré à la Fédération musicale populaire (1936), il devait ensuite lui consacrer l'essentiel de son activité. En 1945, il participa à la création de l'Association française des musiciens progressistes (préconisant l'application en France des directives populistes de l'esthétique officielle soviétique). Il a reçu la médaille d'argent de la Ville de Paris (1960) et le grand prix de Musique française de la S. A. C. E. M. (1961). Sa production est essentiellement vocale : *Images à Crusoé* (1918), *le Bestiaire* (1919), *le Printemps au fond de la mer* (1920), *Cantate de la prison* (1921), *Vergers* (1931), une série de chants politiques et des arrangements de chansons populaires en très grand nombre. Mais on lui doit aussi quelques œuvres instrumentales : *Sinfonietta* (1966), *Octophonies* (1965), *Divertissement* pour trio d'anches (1966) et *Autoportraits* pour piano (1967).

DURUFLÉ (Maurice), compositeur français (Louviers 1903). Sa production, restreinte, est d'une grande qualité et d'un choix très surveillé. De langage et d'esthétique traditionnels, il se situe dans la descendance de Gabriel Fauré bien qu'élève de Dukas. Sa composition la plus significative est une messe de *Requiem* bâtie, avec une harmonie modale simple et raffinée, sur les thèmes grégoriens de l'office des morts.

DUSHKIN (Samuel), violoniste américain d'origine russe (Suwałki, Pologne, 1897). Sa précision légendaire avait enchanté Stravinski, qui en avait fait pendant un temps son interprète de prédilection (il lui a dédié notamment son concerto pour violon).

DUTILLEUX (Henri), compositeur français (Angers 1916). Il ne cesse de s'affirmer l'une des personnalités dominantes de l'école française pour la génération qui s'est manifestée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. À l'apparition de chacune de ses œuvres, l'attention est vivement attirée sur lui : *Sonate pour piano* (1948), *Première Symphonie* (1951), le ballet *le Loup* (1953), composé pour la Compagnie Roland-Petit, *Deuxième Symphonie,* dite « le Double » (1957), *Métaboles* pour orchestre (1964). Formé aux disciplines les plus solidement académiques (grand prix de Rome 1938), il est ouvert à toutes les suggestions de l'époque. S'il n'adopte pas systématiquement celles-ci, il n'en atteint pas moins assez souvent, par une sorte de démarche bartokienne, à des résultats d'ordre sonore apparentés à ceux de certaines réalisations post-wébernienne — cela tout en conservant un sens traditionnel de la plastique musicale. « De nos jours, les musiciens sont entraînés à s'écarter du déjà vu, du déjà entendu, même par la forme et la présentation puisqu'on en est au hasard, à la « musique aléatoire ». Je trouve cela bon, même si parfois on tombe en une sorte de dadaïsme musical; je suis le premier à assister à toutes les expériences, car tout cela peut stimuler, chez le musicien, l'impulsion créatrice qui, souvent, se manifestera d'ailleurs de tout autre façon [...], car il faut qu'un musicien soit curieux de toute innovation [...]. Sans suivre forcément la concision de Webern, il n'est pas possible d'ignorer toute une production contemporaine issue de cette école, et où abondent des œuvres incontestables, où des formes musicales nouvelles sont nées, extrêmement solides [...]. Les recherches de timbres, les instruments originaux, que nous sommes tous amenés à employer, peuvent contenter l'oreille — surtout lorsqu'on n'y est pas accoutumé. Mais ce qui compterait, et beaucoup de musiciens très jeunes s'y inté-

ressent, c'est une nouvelle perception de la division du temps, à quoi Messiaen a fort bien réussi. C'est dans ce domaine que la recherche peut aller le plus loin ; on le pressent sans y être encore » (Dutilleux, interview in *le Courrier musical de France*). De tels propos, pris au hasard de déclarations à la presse, donnent la mesure de son ouverture intellectuelle. La particularité et l'originalité d'un talent comme le sien viennent de ce qu'il s'est toujours tenu à l'écart des procédés, recettes et solutions toutes faites. De formation académique, il a esquivé tout académisme dès sa sortie de l'école. Encore jeune au moment où le mouvement sériel s'imposait avec force et ampleur, il n'a pas été tenté d'adopter artificiellement ou par opportunité un langage qu'il ne sentait pas fait pour lui, mais qu'il n'a jamais méprisé, ni tourné en dérision, et dont certaines conquêtes ont même eu chez lui une résonance. Émergeant d'une marée de bons jeunes gens dont les plus hautes ambitions consistaient à répéter ce que Ravel, Stravinski, Prokofiev, Roussel ou Bartók avaient déjà très bien dit, il a su échapper à tout épigonisme. À l'écart de la foule des confectionneurs, au-dessus du flot immense, et d'ailleurs inévitable, de ce que Chabrier appelait « la musique que c'est pas la peine », Dutilleux est, à côté d'un Pierre Boulez, et dans un univers tout différent, l'une des personnalités de ces générations possédant un intérêt vivant, réel, exceptionnel. C'est aussi ce qui justifie le grand prix national de la Musique qui lui a été attribué en 1967.

Henri Dutilleux. *Phot. Ingi.*

E

EBEN (Petr), compositeur tchèque (Zamberk 1929), élève de Bořkovec* et l'un des plus riches en dons prometteurs au sein de sa génération. Purement tonal, c'est un mélodiste-né dont les meilleures réussites sont d'ordre vocal *(Chants sur des textes de Rilke, Chants d'amour et de mort, Sept Chants d'amour).* Il est aussi l'auteur d'un remarquable concerto pour orgue et d'un excellent concerto pour piano et orchestre. Souvent inspiré par le folklore, il n'en tire pas les platitudes qui abondent en pareille esthétique.

EGK (Werner), compositeur allemand (Auchsesheim 1901), de formation autodidacte et de style éclectique, surtout influencé par des compositeurs latins tels Darius Milhaud ou Manuel de Falla, ainsi que par Stravinski. Assez peu personnel, nullement préoccupé par les problèmes du renouvellement et de la modernité, étroitement rattaché au système tonal, il possède une véritable nature et une habileté qui lui ont permis quelques réussites incontestables dans le domaine du théâtre musical. Ses principaux opéras sont : *Colombus* (1933), *Die Zaubergeige* (1935), *Peer Gynt* (1938), *Circe* (1948), *Irische Legende* (1955), *Der Revizor* (1957), d'après Gogol, qui est sa meilleure œuvre, *Die Verlobung in San Domingo* (1963) et *17 Tage und 4 Minuten* (1966). Ils témoignent de ce style mélangé où l'abondance bavaroise tente de s'alléger et de se parer d'une lumière méditerranéenne. Il en est de même de ses ballets, dont la conception scénique est plus intéressante que l'inspiration musicale : *Olympische Festmusik* (1936), *Joan von Zarissa* (1940), *Abraxas* (1948), sa meilleure réussite en ce domaine, *Die chinesische Nachtigall* (1953), *Französische Suite,* d'après Rameau (1952). À la musique lyrique de concert il a donné *la Tentation de saint Antoine d'après des airs et des vers du XVIII^e siècle* (1937) pour voix d'alto et quatuor à cordes.

EIMERT (Herbert), compositeur et théoricien allemand (Bad Kreuznach 1897). Il a été l'un des pionniers de la *musique électronique**. À ce titre, il est le fondateur du Studio für elektronische Musik (1951) de la radio de Cologne, organisation de recherches qu'il a dirigée avec K. Stockhausen et qui a eu une si grande influence sur l'évolution de la musique des années ultérieures. Auparavant, il avait été l'un des premiers musiciens du monde germanique à écrire selon la technique des douze sons. Plus influent par ses travaux théoriques et son enseignement que par sa création propre, il est cependant l'auteur d'œuvres qui demeurent des « classiques » du genre électronique : *Glockenspiel* (1953), *Etüden über Tongemische* (1954), *Quatre Pièces* (1956), *Requiem* pour récitant et bande magnétique (1957), *Selection I* (1960) et *Epitaph für Aikichi Kuboyama* pour voix de récitant et sons électroniques (1962). Eimert a également publié plusieurs ouvrages théoriques sur la musique sérielle.

EINEM (Gottfried **von**), compositeur autrichien (Berne 1918). Il a fait ses études notamment avec Boris Blacher, a été corépétiteur à l'Opéra d'État de Berlin (1938), assistant musical au festival de Bayreuth (1939), conseiller musical au théâtre de Dresde et membre du comité

Gottfried von Einem. Portrait par B. F. Dolbin. Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*

du conseil de direction du festival de Salzbourg. Ces activités l'attachaient donc au milieu théâtral, et c'est dans le domaine de l'opéra qu'il a donné le meilleur d'un talent qui a incontestablement le sens de la scène : il est doué pour les ambiances dramatiques, mais son discours musical n'a pas une saveur très personnelle. Il s'exprime dans un climat atonal. Ses opéras les plus caractéristiques sont : *Dantons Tod,* d'après Büchner (1947), *Der Prozess,* d'après Kafka (1953), *Der Zerrisene,* d'après Nestroy (1964). On lui doit également des ballets, dont *Prinzessin Turandot,* d'après Gozzi (1944), et quelques œuvres symphoniques, concertantes ou lyriques, dont un concerto pour violon (1967).

EISLER (Hans), compositeur allemand (Leipzig 1898 - Berlin 1962). Élève de Schönberg et de Webern, il composa d'abord dans un style sériel classique. À partir de 1927, il se passionna pour la musique de scène et la musique de film. Son amitié avec Bertolt Brecht le fit alors revenir à un style plus traditionnel. Entre 1936 et 1948, il vécut presque constamment entre New York et Hollywood, où il poursuivit ses recherches sur la musique cinématographique. En 1950, il se fixa à Berlin-Est, où il se consacra essentiellement à la musique « prolétarienne » vocale. Il est l'auteur de nombreuses chansons ainsi que de l'hymne national de la D. D. R. En France, c'est à lui que Roger Planchon fit appel pour la musique de scène du *Brave Soldat Švejk.*

électro-acoustique (musique). Cette expression, qui n'est pas scientifiquement consacrée, est cependant usuellement employée pour désigner la synthèse qui a été faite à partir de 1956 environ (par Stockhausen l'un des premiers) des techniques de la *musique concrète** et de la *musique électronique**.

électronique (musique). La musique électronique est un langage. Elle ne consiste pas, comme on le croit communément, à jouer une œuvre musicale quelconque, de Bach ou de Stravinski, sur un *instrument électronique**. Elle possède non seulement son instrument propre, mais son vocabulaire, sa syntaxe et son répertoire de créations. Elle est née des exigences poussées de la musique sérielle à la fois dans le domaine d'une précision accrue et d'un renouvellement du vocabulaire sonore. À ce dernier point de vue, elle est cousine germaine de la *musique concrète**. Mais alors que cette dernière prend la source de ses sons dans des bruits concrets et réels qu'elle transforme ensuite, la musique électronique fabrique ses sons elle-même de toutes pièces au moyen de générateurs électriques (à titre d'exemple très schématique, le type primitif et bien connu de son électronique est le « parasite » que l'on entend en cherchant des postes de radio sur le cadran). Le compositeur électronicien est donc un peu dans le cas du peintre : il est compositeur et interprète. À partir de sons électroniques de base, il fabrique d'autres sons complexes ou

des « objets sonores » qu'il agencera ensuite dans une composition qui n'est pas inscrite sur le papier d'une partition, mais qui est entièrement et définitivement réalisée sur une bande magnétique qu'il n'y a plus qu'à écouter sans qu'il y ait encore une marge d'interprétation, de même que la peinture est fixée sur la toile qu'il n'y a plus qu'à regarder. Les sons initiaux de base sont de deux sortes : *son pur* (ou sinusoïdal) et *son complexe* (ou bruit blanc). La technique la plus simple consiste soit à combiner des sons purs pour en tirer des structures sonores complexes et nouvelles (méthode synthétique), soit à décomposer des sons complexes qui donnent alors naissance à plusieurs sons simples et également nouveaux (méthode analytique), ou bien enfin à combiner les deux méthodes. Le promoteur de la musique électronique est Herbert Eimert*, compositeur allemand qui est aussi le créateur (1951) du fameux Studio électronique de la radio de Cologne, où se sont formés maints compositeurs de cette spécialité, notamment Karlheinz Stockhausen. Des studios électroniques ont ensuite été créés par plusieurs autres radios européennes, américaines et japonaises, en particulier le non moins fameux Studio di fonologia musicale di Milano, fondé par Luciano Berio. À noter, enfin, que la notion de musique électronique stricte s'est beaucoup assouplie au cours des années 60, que les compositeurs ont tendance à utiliser simultanément pour une même œuvre des sons concrets et des sons électroniques, de même que les orchestrations traditionnelles utilisent des instruments de familles différentes, et que cette synthèse enrichissante des deux disciplines autrefois ennemies (il y eut un moment des guerres de religion entre les supporters de la technique concrète d'origine française et la technique électronique d'origine allemande) a maintenant suscité la naissance d'une discipline mixte que l'on appelle généralement *musique électro-acoustique*. L'un des premiers ouvrages les plus réussis dans cet esprit de synthèse est le *Gesang der Jünglinge* (1956) de Stockhausen. À noter aussi que des sons électroniques organisés en une composition sur une bande magnétique peuvent être utilisés dans une partition générale utilisant par ailleurs des instruments traditionnels, mariage plus ou moins intime rappelant la technique concertante de la musique classique. C'est le cas de *Poésie pour pouvoir* de Pierre Boulez (1958). Dans cette dernière orientation, Stockhausen a été le premier à pousser plus loin encore l'ingéniosité : tandis que des instruments traditionnels jouent une partition écrite, les sons ainsi émis sont captés par des microphones et renvoyés dans la salle de concert tout en même temps, après avoir été transformés par leur passage dans certains filtres électroniques. Le vocabulaire électronique, longtemps exploité — comme le vocabulaire concret — dans un climat de cataclysme industriel, est maintenant apaisé et parvient à des raffinements inouïs ainsi qu'à une très grande variété. Il est aujourd'hui incontestable que la musique électronique a été d'un apport considérable pour la musique en général. En dehors même de sa propre intégration au domaine musical traditionnel, elle a eu des incidences sur la musique purement instrumentale, et on a même, pendant une époque, assisté au développement d'une sorte de maniérisme au nom duquel les compositeurs utilisant des instruments classiques cherchaient à en tirer des sons apparentés au climat électronique — tandis que les électroniciens faisaient le contraire. Ce sont de ces ambiguïtés que l'on affectionne à notre époque. Elles font sourire sur le moment, comme le mot *ambiguïté* lui-même, très à la mode, mais il n'est pas niable que de telles expériences sont elles aussi génératrices d'enrichissements considérables.

En raison de son caractère ubiquitaire et stéréophonique, l'écoute de la musique électronique ne se satisfait qu'à moitié de la salle de concert traditionnelle ; certains compositeurs se préoccupent de trouver de nouvelles conditions d'écoute.

électroniques (instruments). Sur un plan général est considéré comme électronique tout instrument dont les sons sont soit produits, soit amplifiés, ou bien modifiés par des moyens électroniques. À ce

point de vue, l'invention n'est pas récente, et le *telharmonium* de Taddeus Cahill, construit en 1904, peut être considéré comme le premier du genre. Mais ce n'est qu'à une époque beaucoup plus proche de nous que la « lutherie » électronique est devenue de pratique courante.

A ce point de vue, il faut considérer deux ordres d'opérations : au service de la création, on trouve les appareils de la famille des ordinateurs; au service de l'interprétation, on trouve toutes les variétés d'appareils ou instruments de production, d'amplification et de modification. Parmi les instruments de production, les plus usités sont l'orgue Hammond, les ondes Martenont, le Theremin et le Trautonium : ce sont des générateurs aux ressources plus ou moins riches et diverses. Parmi les appareils d'amplification, on trouve toute la gamme, depuis le discret micro-cravate du chanteur à la voix faible jusqu'au dispositif permettant de transformer une modeste sonnerie de pendule en carillon de cathédrale. Parmi les appareils de modification, nous trouvons ceux qui coupent certains harmoniques et transforment le timbre, ceux qui coupent les attaques et transforment la plastique des sons, etc.

ÉLOY (Jean-Claude), compositeur français (Mont-Saint-Aignan 1938). Il a fait ses études de composition traditionnelle avec Darius Milhaud au Conservatoire de Paris, et est ensuite entré dans la zone d'influence de Pierre Boulez, dont il a suivi les cours à l'académie de musique de Bâle (1962). Il est devenu professeur d'analyse à l'université de Berkeley (Californie). C'est une des personnalités les plus fortes et les plus inventives de sa génération dans la tradition post-webernienne et dans un esprit de rigueur post-boulézien. Il s'est essentiellement signalé à l'attention par des œuvres purement instrumentales pour petites formations diverses : *Étude III* (1962) pour orchestre classique, auquel sont opposés cinq batteurs, piano, harpe et célesta, œuvre où cette dialectique d'opposition est étendue à tous les éléments : lutte entre familles sonores, entre structures sérielles, entre éléments statiques et éléments dynamiques, entre continuité et discontinuité, entre énergie et inertie, etc., le tout rappelant certains aspects du gagaku japonais et du raga hindou; *Équivalences* pour dix-huit instruments (1963), où l'on retrouve un même climat oriental (notamment tibétain) et qui sont fondées sur des antinomies sonores et formelles analogues; *Polychronies* pour orchestre de chambre (1964), où interviennent plus activement des incidences temporelles; *Macles* (1966) pour vents, percussion et guitare électrique, œuvre tirée de la musique du film *la Religieuse*. Jusqu'à présent orienté vers l'abstrait le plus rigoureux, Éloy y fait preuve d'une extrême richesse d'imagination, d'une maîtrise d'écriture et d'une certitude stylistique, d'une exigence de pensée et d'exécution qui en font un des espoirs de l'école française moderne.

EMMANUEL (Maurice), compositeur français (Bar-sur-Aube 1862 - Paris 1938). Son nom reste surtout lié à l'enseignement musicologique d'une ouverture exceptionnelle qu'il professa au Conservatoire de Paris de 1909 à 1936. Il est évident que ses ouvrages théoriques et historiques ont occupé une place considérable non seulement dans son activité personnelle, mais aussi dans l'histoire des connaissances : *Essai sur l'orchestique grecque* (1895), *Traité de l'accord modal des psaumes* (1913) et *Histoire de la langue musicale* (1928). Ce sont là des travaux archéologiques sans doute, mais d'une érudition et d'une intelligence ne pouvant échapper aux créateurs qui se sentent désignés pour participer au renouvellement du langage musical. D'autre part, son exhaustive étude *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy* (1926) est essentielle à la connaissance de l'ouvrage. Comme compositeur, cet homme formé à la tradition de Théodore Dubois et de Léo Delibes montra un esprit de recherche singulièrement aventureux, générateur d'un renouvellement harmonique véritable, dans une écriture modale dont les tragédies lyriques *Prométhée enchaîné* (1919) et *Salamine* (1929), ainsi que ses *Six Sonatines pour piano* sont les plus remarquables témoignages.

ENESCO (Georges), compositeur et violoniste roumain (Dorohoi 1881 - Paris 1955). Sa carrière de compositeur fut en grande partie éclipsée par les fulgurants succès du virtuose et le génie de l'interprète. Et encore si quelques pages de lui sont connues du public, ce ne sont pas les plus intéressantes, mais les plus faciles (*Deux Rapsodies roumaines,* 1901-1902). Dans un esprit, certes, traditionnel, mais cherchant constamment à s'échapper du déjà-dit des formules toutes faites et académiques, il a

Georges Enesco. *Phot. X.*

participé activement au renouvellement du langage musical de son époque dans une harmonie modale dont le climat penche volontiers et fréquemment vers l'atonalisme : opéra *Œdipe* (1914-1936), octuor à cordes (1900), dixtuor à vents (1906), *Symphonie de chambre* pour douze instruments (1954).

ENGELMANN (Hans Ulrich), compositeur allemand (Darmstadt 1921). Élève de Fortner, Leibowitz, Krenek et Adorno, il s'est imposé comme l'une des personnalités les plus vivantes de son pays avec un catalogue déjà considérable, notamment un opéra, *Verlorene Schatten* (1961), l'opéra radiophonique *Der Fall von Damm* (1968), l'oratorio *Manifest von Menschen* (1966) et des pages instrumentales telles que *Strukturen* (1958), *Trias* pour piano et bande magnétique (1962). C'est une nature : après des débuts passablement laborieux et non dénués d'un certain académisme post-wébernien, il s'exprime avec invention, puissance, diversité et fantaisie.

ENGLERT (Giuseppe), compositeur et organiste suisse (Fiesole 1927). Élève de Willy Burkhard à Zurich et d'André Marchal à Paris, il se situe dans le versant post-sériel, où il tente d'éliminer les notions mêmes de caractère esthétique et stylistique pour dégager ce qu'il ne connaît pas encore. Ses principales œuvres sont : *les Avoines folles* pour quatuor à cordes, *Au jour ultime liesse* pour voix et six instruments, *Fragment* pour orchestre, *Récit et aria* pour bande magnétique, *le Roman de Kapitagolei* pour orchestre, *Tarok,* jeu musical pour trois à six instruments à cordes, *July 68* pour bande magnétique à quatre pistes.

ESPLÁ (Oscar), compositeur espagnol (Alicante 1886), de culture scientifique et philosophique, et de formation autodidacte en ce qui concerne la musique. D'esprit et de pratique assez traditionalistes, il a cependant recherché un renouvellement du langage par l'emploi d'échelles modales empruntées au Moyen-Orient. Sans s'inspirer vraiment du folklore, sa musique a une saveur ibérique souvent prononcée. Il est l'auteur de trois opéras *(La bella durmiente, La Balteira* et *Plumas al viento),* de nombreuses œuvres pour orchestre *(La Nochebuena del diablo, Sonata del Sur, La pájara pinta, Homenaje a Góngora)* et d'une quantité de pièces pour piano.

ESSYAD (Ahmed), compositeur marocain (Salé 1938), élève du conservatoire de Rabat et de M. Deutsch à Paris. Après des *Variations* pour piano et une symphonie pour grand orchestre, il a donné

Yasmina, cantate pour baryton, violon et violoncelle (1965), où il combine des procédés sériels et des modes de la musique berbère.

EVANGELISTI (Franco), compositeur italien (Rome 1926). Il a couronné ses études traditionnelles par des stages aux cours de vacances de Darmstadt, où il a travaillé notamment avec Herbert Eimert et Karlheinz Stockhausen. Il a composé de nombreuses œuvres électro-acoustiques dans les studios de Cologne et de Varsovie. C'est actuellement l'un des artistes les plus doués pour ce genre d'écriture (*Incontri di fasce sonore*, 1957 ; *Campi integrali*, 1959). Mais il a également composé pour instruments traditionnels (*Random or not Random* pour orchestre, 1962 ; *Condensazioni* pour orchestre, 1962 ; *Spazio a 5* pour cinq instruments à percussion, voix et bande magnétique, 1961). Depuis 1961, il est président de l'association romaine Nuova consonanza. Il a publié un ouvrage intitulé *Dal silenzio ad una nuova musica*, mais depuis 1966 il semble traverser une période de silence suscitée par une crise de conscience musicale.

expérimentale (musique), appellation donnée pendant un temps aux travaux et aux œuvres résultant des recherches de la musique concrète et de la musique électronique à l'époque de leur symbiose en musique électro-acoustique*. — Depuis cette époque, le terme n'a plus de raison d'être, du moins avant de nouvelles recherches.

expressionnisme. D'un point de vue un peu simpliste, l'expressionnisme, phénomène essentiellement germanique, est le dernier avatar du romantisme moribond, et il prépara le lit du néo-classicisme. D'un emploi presque aussi dangereux que le mot *impressionnisme*, presque aussi générateur de malentendus, ce terme a été adopté un moment par les critiques et musicologues germaniques pour caractériser en bloc les compositeurs dont les styles se posaient en adversaires de la *musique à programme*, c'est-à-dire pratiquement les « trois Viennois » et leurs élèves, ainsi que Hindemith. De tels styles étant irréductibles à un dénominateur commun — surtout en ce qui concerne le néo-classicisme de Hindemith —, le terme fut abandonné, du moins dans cette acception d'ailleurs discutable. On a continué de l'utiliser pour désigner le style des trois Viennois et de quelques autres musiciens apparentés en lui donnant la signification qu'il a depuis 1905 en ce qui concerne les *peintres expressionnistes* allemands, c'est-à-dire ceux qui correspondent aux *fauves* français. *Expressionnisme* est maintenant généralement synonyme de « violemment convulsif, accentué et coloré », ce qui est souvent le cas de l'esthétique viennoise, encore que Webern puisse souvent échapper à une pareille caractérisation. Il convient de noter, enfin, que le terme *expressionnisme* peut, tout comme celui d'*impressionnisme*, être plus largement compris : de même qu'un filigrane impressionniste semble parcourir toute la musique française même chez Janequin ou Couperin, de même une intonation expressionniste peut être retrouvée dans tout le cours de la musique germanique, même dans les passions de Schütz et de Bach. Dans ce cas, il serait synonyme de ce que l'on appelle couramment la « fièvre allemande ». Et alors il peut aussi être appliqué à certaines manifestations du lyrisme italien, de Monteverdi à Dallapiccola. Ce qui ne simplifie pas le problème, puisque dès lors la notion de baroquisme pointe à l'horizon. Le sujet est loin d'être déblayé, et il reste fort subtil et spécieux. Beau sujet de thèse !

F

FALLA (Manuel **de**), compositeur espagnol (Cadix 1876 - Alta Gracia, Argentine, 1946). Il présente un cas unique, mystérieux et passionnant parmi les maîtres de la première partie du XX[e] siècle. Unique parce qu'apparentée à celle de ses deux contemporains, l'attitude de M. de Falla se situe à l'opposé de la grande marche arrière réalisée par Prokofiev, et parce qu'elle ne lui a pas permis d'aller aussi loin que Bartók. Mais cette attitude est cependant parallèle à celle de ce dernier, Falla ayant constamment été du national à l'universel en une évolution qui, en marge de son époque, suivait l'évolution de celle-ci.

Il a fait ses études de piano avec Tragó et de composition avec Pedrell au conservatoire de Madrid. En même temps que son prix de piano, il remportait en 1905 le prix de la Real Academia de Bellas Artes pour son opéra en deux actes *La vida breve*, qui se ressent encore de l'influence des véristes italiens, mais qui est déjà marqué par cette sécheresse de trait qui ne va cesser dès lors de se fortifier en une progression constante vers l'ascèse. Pendant les années 1907-1914, il réside à Paris, où il fréquente Debussy, Ravel, Dukas et Albéniz. C'est une période de mutation pendant laquelle il ne compose pratiquement pas et au terme de laquelle trois œuvres capitales, essentielles et significatives, voient le jour : d'abord les *Siete canciones populares españolas* (1914-1915), très étroitement liées à la chanson populaire avec cette ambiguïté dont on ne peut dire au juste « si l'on est devant un emprunt fait par le poète à la muse populaire, ou si le comble de l'art est arrivé à donner cette impression de *poésie naturelle* » (Devoto), et que l'on peut penser que ces pièces nous apportent « moins l'écho fidèle de la voix populaire que le produit raffiné d'une exquise alchimie, et que cet accent réel, plus vraisemblable que la vérité, nous fait victimes d'une secrète imposture » (Roland-Manuel). Ensuite, *Noches en los jardines de España*, nocturnes pour piano et orchestre (1911-1916), dont les séductions plus conventionnelles sont caractéristiques de l'andalousisme régnant sur cette période de la carrière de Falla ; cette œuvre est évidemment influencée dans une certaine mesure par la conception du pittoresque espagnol un peu extérieur de Debussy, Ravel et Albéniz, bien qu'elle se garde des facilités trop capiteuses et préserve ce goût de la concentration et de la rigueur qui est naturel au musicien. Enfin, le ballet *El amor brujo* (1914-1915), gitanerie andalouse, elle aussi, à la façon dont *l'Oiseau de feu* est russe et où une orchestration ainsi qu'une harmonie souvent volontairement mates sont encore des signes de rigueur.

Cette coquetterie de l'ascèse va encore s'amplifier pour l'œuvre suivante, le ballet *El sombrero de tres picos* (1916-1917), créé à Londres par les Ballets russes de Diaghilev, dans des décors et costumes de Picasso et avec une chorégraphie de Massine. Le nationalisme de cette musique est transcendé dans un esprit voisin de celui de *Petrouchka*. Aux voluptés de l'Andalousie commence à succéder un dépouillement castillan. La musique se fait plus sobre en ses intentions comme en son écriture : débarrassée des ornements parasites, celle-ci accuse les angles et les arêtes, durcissant les couleurs. L'essentiel seul est dit, et la richesse en paraît plus

grande. Cette modernité accrue suscite une nouvelle ambiguïté provenant du fait que l'allusion est ici directe, avec acidité et raffinement, à l'Espagne scarlattienne du XVIII[e] siècle, c'est-à-dire à une Espagne européenne. Contre toute apparence, on n'est pas une œuvre de « contestation » comme l'*Album des Six*. Mais c'est surtout l'époque de *El retablo de Maese Pedro*, d'après Cervantès (1919-1922), pantomime pour théâtre de marionnettes, qui constitue l'un des deux grands sommets de la pro-

Manuel de Falla. Portrait par Picasso. Coll. part. *Phot. Giraudon.*

peut dire que le folklore est déjà loin. À la période suivante, la *Fantasía bética* pour piano et orchestre (1919) fait apparaître des frottements de bitonalité qui font écho à ceux du groupe des Six* — mais d'un nationalisme plus convenu : ce

duction de Falla. Dans cette œuvre liturgique et fauve, tout pittoresque espagnolisant a disparu. L'ibérisme est sublimé à la

façon du magyarisme de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók. La sobriété castillane s'accentue encore en dépit d'allusions aux *pregones* de caractère andalou — Andalousie dure et sans végétation du Sacro Monte. L'universalisation qui marquait déjà *El sombrero de tres picos* s'accentue ici en direction d'une Espagne au niveau de la chrétienté romane, et il s'y mêle des allusions à l'austérité du chant grégorien, des danses de Gaspar Sanz dans l'*Instrucción* et des *Cantigas* d'Alphonse le Sage. « Cette esthétique qui est une ascèse, cet art qui se purifie lentement par une série de sacrifices opiniâtres, qui se rapproche toujours davantage du *Chemin de perfection* des mystiques castillans » (Roland-Manuel) suivent à la fois le cheminement intérieur de Falla et celui de l'époque qui vit aussi naître chez Stravinski *l'Histoire du soldat*. Mais il n'y a jamais opportunisme chez Falla; trop de détails de son comportement sont là pour le prouver.

L'œuvre suivante est le second grand sommet de cette production, le *Concerto pour clavecin et cinq instruments* (1923-1926), qui sera créé avec Wanda Landowska : même dualité, même parallélisme de démarches à cette époque où Schönberg entre dans l'organisation sérielle, où Bartók est en plein virage atonal, où Stravinski publie le *Concerto pour piano et orchestre d'harmonie* (la comparaison est d'Adolfo Salazar) et où le concerto pour clavecin participe aussi à cette sorte d'orientalisation accrue que la musique occidentale acquérait déjà et acquerra encore. L'esprit motivique (et non thématique), l'écriture contrapuntique, l'harmonie modale et polytonale, l'intonation liturgique, le raffinement gongoresque, la concision et l'économie presque wébernienne, le souci d'une chimie sonore très sèche et confiée à un petit ensemble de solistes que domine un clavecin « aussi sonore que possible », selon le vœu de l'auteur, font de ce petit concerto une vaste synthèse culturelle et spirituelle qui met l'ouvrage au niveau des plus grands chefs-d'œuvre du XX^{e} siècle et des plus significatifs de ce temps.

À part quelques rares pages de circonstance, Falla ne devait plus rien produire d'achevé au cours des vingt dernières années de sa vie, période pendant laquelle il travaille à sa grande œuvre testamentaire, l'oratorio para-religieux *La Atlántida*, qu'il ne terminera pas. Deux facteurs ont joué ici : d'une part cet excès de scrupule que Falla a toujours eu devant toute œuvre en gestation qu'il ne veut livrer au public qu'à l'état de perfection achevée, et d'autre part la crise morale et religieuse qui allait alors faire de lui, dans sa retraite d'Alta Gracia, en république Argentine (1939-1946), un véritable ascète dans tous les sens du mot, et au point d'y compromettre sa santé — au point même que celui qu'en pays ibérique on appelait familièrement « don Manuel » pourrait peut-être être appelé « saint Manuel ». Cette exaltation mystique ralentit encore sa production par les doutes qu'elle lui donna sur la validité morale de son travail de musicien : par testament, Falla désavouait toute son œuvre théâtrale devant Dieu, ce qui revenait pratiquement à désavouer la presque totalité de ses chefs-d'œuvre. Il aurait certainement désavoué aussi les représentations et même les exécutions que l'on a données, depuis 1961, de sa partition de *La Atlántida* (terminée par Ernesto Halffter en habile musicien). Malgré l'imperfection fondamentale de cette œuvre en partie inauthentique, il faut approuver l'initiative qui a ainsi été prise par les éditions Ricordi de livrer *La Atlántida* au public en cet état précaire et discutable : on sait ainsi que ç'aurait été un nouveau chef-d'œuvre où Falla poursuivait sa progression, et où il n'y avait ni les retours d'un Prokofiev, ni même ceux du *Concerto pour orchestre* de Bartók.

FANO (Michel), compositeur français (Paris 1929). Il a fait toutes ses études théoriques, de façon particulièrement brillante, au Conservatoire de Paris. Sa sonate pour deux pianos (1952) et son *Étude pour quinze instruments* (1952), qui furent remarquées au festival de Darmstadt, le classaient aussitôt dans les tendances d'avant-garde, et ses différents articles sur la musique contemporaine,

ainsi que son ouvrage sur *Wozzeck*, écrit en collaboration avec Pierre Jean Jouve, témoignaient de qualités intellectuelles et techniques hors du commun. Depuis 1956, son activité musicale semble s'être exclusivement polarisée sur la création de « partitions sonores » à l'usage de certains films. À cet égard, il est un des seuls à réaliser actuellement une toute nouvelle conception du montage sonore fondée sur la recherche d'un *continuum* homogène au sein duquel paroles, bruits et relais instrumentaux instaurent une dialectique audio-visuelle que l'on ne trouve pratiquement pas ailleurs. Ses principales réalisations sont *Chutes de pierres, danger de mort* (1958), *l'Immortelle* de Robbe-Grillet (1962), *la Bataille de France* de J. Aurel (1963), un court métrage sur Pierre Boulez (1965), *le Cinquième Soleil* de Reichenbach et *Volcans interdits* de Tazieff (1965), *Trans-Europ Express* de Robbe-Grillet et *le Regard Picasso* de Kapplan (1966), *L'homme qui ment* de Robbe-Grillet (1968).

FARKAS (Ferenc), compositeur hongrois (Nagykanizsa 1905). Il reçut une formation académique avec Leo Weiner à Budapest, puis avec Respighi à Rome. Son style est néo-classique et de tendances très éclectiques dans tous les genres traditionnels. Il est souvent inspiré par le folklore. C'est un compositeur populaire. Depuis 1949, il est professeur de composition à l'académie de Budapest, et fait une carrière officielle jalonnée de prix et d'honneurs.

FELDMAN (Morton), compositeur américain (New York 1926). Il avait commencé par se consacrer à la peinture, mais un contact avec John Cage (1949-1950) l'a définitivement orienté vers la musique. C'est un des tempéraments les plus inventifs de la jeune école américaine, avec ce que cela comporte d'absence de préjugés et de vive cocasserie. À cet égard, c'est, lui aussi, un des musiciens américains les plus authentiquement américains. Une sorte de logique néo-dadaïste marque ses entreprises. Dans le domaine lyrique, il est l'auteur de cantates telles que *The Swallows of Salagan* pour chœur et seize instruments (1961), *Rabbi Akiba* pour soprano et dix instruments (1964), et de pièces instrumentales telles *Intersection n° 1* (1951), *Out of « Last Pieces »* comme pour orchestre (1960), *Structures I* et *II* (1963), *The Straits of Magellan* pour sept instruments (1963), *Four Instruments* pour violon, violoncelles, cloches et piano (1963), *The King of Denmark* pour percussion (1963), *Piano Piece* (1964), *Christian Wolf* pour chœur (1964).

FELLEGARA (Vittorio), compositeur italien (Milan 1927). Il s'est d'abord distingué dans les études mathématiques avant d'être diplômé par le conservatoire de sa ville natale (1951). En 1958, il a reçu le prix de la section italienne de la Société internationale pour la musique contemporaine, et depuis 1960 il est professeur de composition à l'Istituto musicale Donizetti de Bergame. Issu de la tendance post-sérielle, il est une des personnalités dominantes de l'avant-garde italienne actuelle. Son style est d'une invention formelle et sonore, libre et fantaisiste dans des œuvres de tous genres : ballets (*Mutazioni*, 1965) ; compositions lyriques (*Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* pour récitant, chœur et orchestre, 1954 ; *Epigrafe per Ethel e Julius Rosenberg* pour récitant et cinq instruments, 1955 ; *Epitaphe*, sur des poèmes d'Éluard, 1964 ; *Cantate* pour soli et orchestre sur des poèmes de Leopardi, 1966) ; compositions instrumentales (*Frammenti I*, 1960 ; *Variazioni*, 1961).

FERRARI (Luc), compositeur français (Paris 1929). C'est l'un des tempéraments les plus inventifs et les plus puissants de l'école électro-acoustique française. Après avoir fait ses études traditionnelles à l'École normale de musique de Paris, où il travailla notamment avec Cortot et Honegger (1948-1950), il alla ensuite chez Olivier Messiaen (1953-54) et entra au Groupe de recherches musicales de l'O. R. T. F., dont il est devenu l'un des meilleurs animateurs. Dans le cadre des techniques électro-acoustiques, il a fait une synthèse des suggestions de Webern et de Varese, et aboutit à un style très incisif, très personnel, dont

témoigne une série d'œuvres sur bandes telles que *Visage V* (1959; qui avait été précédé de quatre autres *Visages* pour différentes formations instrumentales, 1954-1958). Vinrent ensuite *Tête et queue du dragon* (1960), *Tautologos I* et *II* (1961), *Composé-composite* (1963), *Hétérozygote* (1965), *Und so weiter* pour quatre pistes et piano renforcé électriquement (1966), *J'ai été coupé* (1969). Parmi ses précédentes compositions instrumentales, il faut également citer *Flashes* pour quatorze instruments (1963) et *Sonatine Elyb* pour piano (1964). À son talent de musicien, il joint une culture et une intelligence extrêmement brillantes.

FERROUD (Pierre Octave), compositeur français (Chasselay 1900 - Debrecen, Hongrie, 1936). Il a joué un rôle très efficace d'animateur dans la vie musicale parisienne entre les deux guerres mondiales. Il a été l'un des fondateurs et le directeur de *Triton* (1933-1936), société de musique de chambre unique dans l'organisation musicale française de ces années et qui a permis au public de se familiariser avec la musique contemporaine la plus largement internationale. De tels contacts ont été infiniment bénéfiques pour un certain nombre de musiciens français, qui ont ainsi été fortifiés par cet air nouveau. Après la mort accidentelle de Ferroud en 1936, *Triton* a poursuivi son activité jusqu'en 1939, dans la lancée que le fondateur lui avait donnée.
Comme compositeur, Ferroud avait surtout travaillé avec Florent Schmitt. On lui doit des œuvres de tous genres (ballets, opéra bouffe, partitions symphoniques, musique de chambre et mélodies) dans lesquelles se manifeste un style dont le néo-classicisme est constamment à la recherche d'un renouvellement du langage, fuyant la formule toute faite et la recette éprouvée.

FÉVRIER (Henry), compositeur français (Paris 1875 - 1957), élève de Leroux, Massenet et Fauré, a composé quelques pages de musique de chambre, mais s'est surtout distingué dans le drame musical, notamment *Mona Vanna* (1909) d'après Maeterlinck, ouvrage qui est longtemps resté au répertoire et mérite d'y demeurer par la générosité de son lyrisme et la sûreté de son goût.

Flatterzung, mot allemand désignant une sorte de trémolo réalisé par le battement de la langue avec certains instruments à vent. Le Flatterzung de flûte est utilisé jusqu'à l'écœurement par quelques musiciens de l'école post-wébernienne.

FLOTHUIS (Marius), compositeur néerlandais (Amsterdam 1914), actuellement l'un des animateurs de la vie musicale de son pays (bibliothécaire et lecteur à la Fondation Donemus [1945], et directeur artistique de l'orchestre du Concertgebouw [1955]). Comme compositeur, il est de formation autodidacte et s'est surtout consacré à la musique instrumentale dans un langage traditionnel.

FORTNER (Wolfgang), compositeur allemand (Leipzig 1907). Il a fait des études fortement traditionnelles et a été conduit par les circonstances et l'esthétique officielle du régime nazi à s'exprimer d'abord dans un style néo-classique affirmé, ce qui n'était peut-être pas absolument contraire à son tempérament, où se trouve un fond d'académisme. On a d'ailleurs retrouvé celui-ci dans la seconde période de sa production, après 1945, où il a aussitôt embrassé la foi dodécaphonique. Il continue d'y manifester une certaine raideur scolastique, même dans ses œuvres les plus avancées, comme les opéras *Bluthochzeit*, d'après Lorca (1957-1963), *In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa*, d'après Lorca (1962), les *Impromptus* pour orchestre (1957) ou l'oratorio *Die Pfingstgeschichte nach Lukas* (1963). Fortner est surtout un excellent pédagogue, et la plupart des jeunes musiciens allemands de valeur ont passé par son enseignement.

FORTNER (Jack), compositeur américain (Grand Rapids, Michigan, 1935). Il fit ses études au Juilliard School of Music (New York), reçut le prix de Rome de composition (1967) et le grand prix de la National Foundation for Arts and Humanities (1968). *Spring*, pour soprano et petit

ensemble instrumental, lui a valu le prix Royaumont 1966 pour ses pertinentes recherches dans un chromatisme libre.

FOSS (Lukas), compositeur américain d'origine allemande (Berlin 1922). Il a également fait une carrière de pianiste. Ses premières œuvres sont tonales. Vers 1958, il a rapidement évolué vers le post-wébernisme étendu et vers la musique expérimentale. *Time Cycle* pour soprano et orchestre (1960) a attiré l'attention sur lui et marque son orientation vers le semi-aléatoire. *Echoi* (1963) et *Elytres* (1964) pour ensembles instrumentaux accentuent cette tendance avec originalité et invention. Son concerto pour violoncelle (1966) a été composé à la demande de Rostropovitch. Et *Phorion* (1966), conçu d'après J.-S. Bach dans un certain esprit néo-dadaïste et créé avec succès par l'Orchestre philharmonique de New York sous la direction de Leonard Bernstein, annonce chez lui une série d'œuvres de cette veine fantaisiste et inventive qui portera le nom de « Variations baroques ». Un style encore peu personnel, mais un tempérament très vif.

FRANÇAIX (Jean), compositeur français (Le Mans 1912). Il commença à écrire de la musique dès l'âge de quatre ans, avec une désarmante facilité (laquelle n'a pas désarmé depuis). Miraculeusement doué, il continue imperturbablement de produire une musique aimable et divertissante en des œuvres qui ne se renouvellent nullement. Il s'y exprime dans un langage tonal élégant et sans surprise, et dans un style néo-classique dépourvu de toute recherche et de toute imagination. Il s'est essayé avec la même virtuosité dans tous les genres, depuis le plus inoffensif feuillet d'album pour le piano jusqu'aux grands opéras et aux oratorios. Il est à la tête d'un catalogue impressionnant et qui décourage la nomenclature. Ce sont sans doute sa facilité et son manque d'imagination qui lui ont permis de dissiper si allègrement des dons de plume aussi exceptionnels et qui eussent sans doute fait de lui, s'il avait eu la chance d'avoir un peu plus d'inquiétude, une sorte de Chabrier moderne et très savant, car il a de la verve et de la cocasserie, ainsi qu'un réel sens poétique.

FRICKER (Peter Racine), compositeur anglais (Londres 1920), lointain descendant de Jean Racine. Avec Humphrey Searle, il est le musicien le plus remarquable de sa génération. Polyphoniste savant et austère, il pratique un style sériel cependant sans rigueur, clair et solidement architecturé. Ses symphonies, quatuors et concertos sont d'un lyrisme grave et concentré. Ses œuvres récentes témoignent d'une expression plus directe et plus détendue.

FROIDEBISE (Pierre), compositeur belge (Ohey, province de Namur, 1914 - Liège 1962). Sa mort prématurée a privé son pays non seulement d'un éminent organiste spécialiste de la musique médiévale et renaissante, mais aussi d'un compositeur qui prenait place à la tête de l'école sérielle wallonne. Lié avec Messiaen, Boulez et Pousseur, il se situait dans la descendance de Webern, dont il possédait la densité de pensée et de vie intérieure. Son œuvre, peu étendue mais d'une grande qualité, comporte *Cinq Comptines* (1947) pour voix et onze instruments, *Amercœur* (1948) pour soprano et six instruments, et *Stèle pour Sei-Shonagon* (1958) pour soprano et dix-neuf instruments — cette dernière partition est tout particulièrement remarquable.

FUKUSHIMA (Kazuo), compositeur japonais (Tōkyō 1930), de formation autodidacte d'abord, puis élève du cours de vacances de Darmstadt. Il tente une sorte de synthèse de la musique du nō, qu'il a particulièrement étudiée avec Mayuzumi et Kanze, et des techniques post-sérielles. Il y témoigne d'une réelle invention dans des œuvres comme les cantates *Juzu-Ju* (1960) et *Shizu Uta* (1961), et dans les pièces instrumentales comme *Tsuki-Shiro* pour archets et percussion (1963), et *Requiem* pour flûte seule (1956).

FUMET (Dynam Victor), compositeur français (Toulouse 1867 - 1949) à la silhouette pittoresque. Élève du Conservatoire de

Paris, où il travailla notamment avec César Franck, il fut l'ami de Kropotkine, de Louise Michel et collaborateur d'un journal anarchiste, avant de s'adonner à l'occultisme et à l'alchimie, puis de devenir titulaire du petit orgue de Sainte-Clotilde, fonction qu'il partageait avec celle de pianiste au cabaret *le Chat Noir*. Il était lié avec Erik Satie et Léon Bloy. De 1910 à sa mort, il fut organiste et maître de chapelle à l'église Sainte-Anne. On lui doit en particulier cinq messes, des motets et des pièces pour orgue d'une écriture très traditionnelle.

futurisme. Greffé sur le mouvement littéraire et pictural créé en 1909 par Marinetti, le futurisme musical eut pour animateur Balilla Pratella, qui exprima ses théories destructrices dans le *Manifesto tecnico della musica futurista* (1911) et dans *La Distruzione della quadratura* (1912). Pratella préconise la négation totale de tout l'art du passé, revendique des réalisations aussi vagues que la « fusion de l'harmonie et de la mélodie », ainsi qu'un art « synthétique, a-technique, dynamique, simultané, autonome, a-logique, irréel », le tout fondé sur l'idée que « la musique est un univers sonore d'une incessante mobilité ». Il est évident que certaines de ses conceptions correspondent à quelques-unes des réalisations actuelles; mais il ne semble pas que ces dernières procèdent véritablement de son influence directe. Elles ont été réinventées par la génération actuelle. À défaut d'avoir été un pionnier ou un précurseur, Pratella aura été, dans une petite mesure, un prophète. Il serait peut-être intéressant de ressusciter sa symphonie *Inno allavita* (1913). (V. également ***bruiteur***.)

G

GAGNEBIN (Henri), compositeur suisse (Liège 1886). Il travailla à Genève, Berlin et Paris (Vincent d'Indy), et fait autorité en matière de musique religieuse protestante. Depuis 1925, il dirige le conservatoire de Genève. D'un néo-classicisme éclectique, sa musique (cinq symphonies, deux concertos et un grand nombre d'œuvres liturgiques ou d'inspiration religieuse) est celle d'un artisan solide et peu inquiet de l'avenir.

GALLOIS-MONTBRUN (Raymond), compositeur français (Saigon 1918). Élève du Conservatoire de Paris (grand prix de Rome, 1944), il avait d'abord entrepris une carrière de violoniste, puis fut nommé directeur du conservatoire de Versailles (1957); il est ensuite devenu directeur du Conservatoire de Paris (1962). Comme compositeur, il se situe dans la tendance néo-classique et tonale, avec un opéra, *Stella ou le Piège de sable*, l'opéra de chambre *le Rossignol et l'Empereur*, des œuvres symphoniques telles que *Symphonie japonaise*, *le Port de Delft*, *les Ménines* et plusieurs concertos.

GALLON (Jean et Noël), professeurs français qui ont vu passer dans leurs classes au Conservatoire de Paris tout ce que la musique française compte actuellement de fameux. **Jean** (Paris 1878-1959) a enseigné l'harmonie de 1919 à 1949. — Son frère, **Noël** (Paris 1891-1967), premier grand prix de Rome (1910), a enseigné le solfège (1920-1926), puis la fugue et le contrepoint.

gamelan, orchestre javanais ou balinais dont la composition instrumentale diffère selon les époques, les régions ou les fonctions (théâtre d'ombres, chant, danse, liturgie). — La formule du gamelan la plus courante comporte des gongs suspendus de plusieurs dimensions, des gongs horizontaux, des métallophones, des xylophones, différents tambours et plusieurs types de flûtes. Les sonorités riches et insolites du gamelan ont joué un grand rôle dans la musique moderne depuis le jour où, en 1889, Debussy entendit un ensemble de ce genre à l'Exposition universelle. Cette orientalisation de la musique occidentale s'est ensuite poursuivie chez des musiciens comme Messiaen et Jolivet, et depuis 1950 le développement considérable pris par la percussion est également tributaire du climat sonore du gamelan. Celui-ci, en dehors de tout exotisme folklorique, a apporté un enrichissement important au vocabulaire sonore actuel.

GARDEN (Mary), cantatrice écossaise (Aberdeen 1877-1967). Plutôt spécialisée dans le répertoire d'opéra-comique (Massenet), elle créa *Louise* de Gustave Charpentier, mais elle a surtout sa place ici comme créatrice de *Pelléas et Mélisande* (1902).

GAZZELLONI (Severino), flûtiste italien (Roccasecca 1919). Son extraordinaire virtuosité a inspiré un grand nombre de compositeurs de l'école post-wébernienne, qui ont écrit pour lui une quantité considérable de pièces exaltant les ressources les plus extrêmes de l'instrument, de même que la prodigieuse technique de l'artiste. Il a enseigné à plusieurs reprises au cours de vacances de Darmstadt.

Gebrauchsmusik, littéralement « musique usuelle ». Ce terme allemand désigne une musique de consommation courante et relativement facile, à l'usage des amateurs pratiquant eux-mêmes le jeu d'un instrument ou le chant. Hindemith, Krenek et Orff en ont composé au cours des années 20, dans un style néo-classique. Les *Mikrokosmos* de Bartók peuvent, dans une certaine mesure, être considérés comme appartenant à cette catégorie, dans un langage et des formes plus modernes.

GÉDALGE (André), professeur français (Paris 1856 - Chessy 1926). Il a vu passer par sa classe, au Conservatoire de Paris, tout ce que la musique de cette époque compta de fameux, de Florent Schmitt à Darius Milhaud. Il avait commencé comme libraire, et n'était entré qu'à vingt-huit ans dans une classe de composition, au sortir de laquelle il remporta un grand prix de Rome (1885). De 1905 à sa mort, il professa le contrepoint et la fugue. Il a écrit un *Traité de la fugue* (1904).

GEISER (Walther), compositeur suisse (Zofingen 1897). Il n'a retenu de l'enseignement de Busoni qu'une formation solidement académique et néo-classique. C'est dans cet esprit que sont composées ses premières œuvres, alors que ses ouvrages plus récents s'orientent vers une sorte de néo-romantisme d'expression traditionnelle. Depuis une trentaine d'années, il est professeur de composition et de direction d'orchestre au conservatoire de Bâle.

GENZMER (Harald), compositeur allemand (Blumenthal, près de Brême, 1909), de style éclectique, à la fois néo-romantique et néo-classique, dans un langage d'une tonalité étendue. Il a surtout attiré l'attention par ses recherches concernant l'instrument électronique appelé *trautonium,* pour lequel il a écrit plusieurs ouvrages (*Concerto für Trautonium,* 1940; *Concerto für Mixtur-Trautonium,* 1952).

GERHARD (Roberto), compositeur espagnol d'origine suisse (Valls, Espagne, 1896-Cambridge 1970). Il a travaillé avec Granados et Pedrell (1915-1922) en Espagne, puis à Berlin avec Schönberg (1923-1928). C'est un atonaliste qui n'a pas complètement rompu avec le système tonal et un dodécaphoniste non rigoureux dans la descendance d'Alban Berg : il accepte certaines suggestions de la méthode sérielle, mais en refuse les rigueurs classiques. Ce sérialisme éclectique (réordination des degrés de la série) donne à

ses œuvres un style incertain, mais non indifférent, style conservant parfois une certaine saveur ibérique : *Don Quichotte* (1950), *Collages* pour bande magnétique (1960), *la Peste*, d'après A. Camus, oratorio pour récitant, chœur et orchestre (1964). Depuis 1938, il a quitté l'Espagne pour raisons politiques et vit en Angleterre, à Cambridge.

GERSHWIN (George), compositeur américain (Brooklyn 1898 - Beverley Hills, Los Angeles, 1937), né d'un émigré russe (Gerchovitz) aux États-Unis. Auteur à succès, il s'est exprimé dans un style facile, sentimental et des plus mélangés, qui va de souvenirs de Tchaïkovski et de Rachmaninov au pseudo-jazz. Il est l'une des gloires, notamment, de ce style de confection particulièrement inauthentique que l'on a appelé le « jazz symphonique » (*Rhapsody in Blue*, 1925 ; *Concerto en fa* pour piano et orchestre, 1932). Sa fantaisie orchestrale *An American in Paris* (1928) lui a valu un grand succès populaire, ainsi que son opéra noir *Porgy and Bess* (1935). On lui doit aussi de nombreuses chansons pour différents spectacles musicaux. Avec un métier certain, il est à l'origine, directement ou indirectement, de toute une littérature assez basse plus proche des variétés que de la musique.

George Gershwin. *Phot. Usis.*

GERTLER (André), violoniste belge d'origine hongroise (Budapest 1907). Il a longtemps travaillé avec Béla Bartók, et il est actuellement professeur au conservatoire de Bruxelles. Il a été l'un des premiers à répandre le *Concerto « à la mémoire d'un Ange »* d'Alban Berg et à en faire une œuvre de répertoire. Il a également beaucoup contribué à la connaissance de la production violonistique de Bartók (dont il a enregistré l'intégrale en 1966).

GIELEN (Michael Andreas), compositeur et chef d'orchestre autrichien (Dresde 1927), de père allemand et de mère argentine. Comme chef, il poursuit une des grandes carrières actuelles spécialisées dans la musique d'avant-garde. Il a été chef au Teatro Colón de Buenos Aires (où il a fait connaître la musique de Schönberg), puis à l'opéra de Vienne, enfin à l'opéra de Stockholm (1960-1965). La place considérable qu'il tient comme interprète dans la vie musicale moderne ne fait pas oublier que ses propres compositions, placées d'abord dans la descendance de Webern, puis dans un climat de structuralisme sérialiste étendu, sont celles d'un musicien puissamment doué : *Musique* pour baryton, piano, archets, trombone et timbales, d'après Claudel (1954), *Variations* pour quarante instruments (1959), *4 Gedichte* pour chœur et dix-neuf instruments (1959), *Un día sobresale* pour quatuor vocal, récitant, piano, ondes Martenot, guitare et sextuor de percussion, d'après Pablo Neruda (1963), le mettent au premier rang de l'école actuelle.

GIESEKING (Walter), pianiste allemand (Lyon 1895 - Londres 1956), auteur d'un traité, *Modernes Klavierspiel* (1931), et qui s'est surtout rendu célèbre par ses interprétations de Debussy et de Ravel, qu'il a grandement contribué à faire connaître dans les pays germaniques, où ils étaient peu joués jusqu'alors. Ses interprétations, d'un grand raffinement sonore, avaient le défaut de mettre l'accent sur un aspect « impressionniste » qui n'est qu'accessoire chez ces auteurs, et non sur la nouveauté de la dialectique debussyste. Son importance a été réelle mais est dépassée.

GILSON (Paul), compositeur belge (Bruxelles 1865-1942), grand prix de Rome belge (1889), professeur d'harmonie et critique musical, puis inspecteur de l'enseignement musical dans les écoles de son pays (1909-1930). On lui doit des compositions d'esthétique et de langage traditionnels telles que *la Mer* (1892), l'opéra *Prinses Zonneschijn* (1903), des œuvres symphoniques, concertantes, deux quatuors et des pages pour harmonies et fanfares.

GINASTERA (Alberto), compositeur argentin (Buenos Aires 1916). Il est l'animateur de la vie musicale argentine. Ses compositions, de tous genres et de toutes formes, sont fréquemment imprégnées d'une saveur populaire quand elles ne sont pas franchement folkloriques, dans un style éclectique de tonalité élargie ; ouverture pour *El Fausto criollo* (1943), *Sinfonia elegiaca* (1944), *Variazioni concertanti* (1953), concerto pour piano (1961), *Bomarzo*, opéra-cantate (1964-1967).

GIORDANO (Umberto), compositeur italien (Foggia 1867 - Milan 1948), l'un des derniers « véristes ». Il a essentiellement composé des opéras dans un style puccinien, parmi lesquels *Andrea Chénier* (1896), *Fedora* et *Madame Sans-Gêne*, d'après Sardou (1898, 1915). Pendant ses dernières années, il avait adopté un système de notation en sons réels, n'utilisant plus que les deux clefs de *sol* et de *fa*, les plus usuelles pour tous les instruments, même transpositeurs (il a d'ailleurs fait éditer les symphonies de Beethoven sous cette forme).

GLAZOUNOV (Aleksandr), compositeur russe (Saint-Pétersbourg 1865 - Paris 1936). Il dirigea le conservatoire de sa ville natale (1905-1912) et vint se fixer en Occident à partir de 1922. Ses huit symphonies, ainsi que ses concertos et ballets, sont d'un style académique nationaliste et cependant influencés par Brahms et Wagner.

GLIÈRE (Reinhold), compositeur russe d'origine belge (Kiev 1875 - Moscou 1956). Il se situe dans la descendance de Tchaïkovski et composa des poèmes symphoniques dans l'esprit de Liszt, le tout dans un style académique, se pliant sans peine aux prescriptions de l'esthétique officielle soviétique *(Marche de l'armée rouge, le Pavot rouge, Victoire, le Cavalier de bronze, l'Amitié des peuples, Ouverture guerrière)*. De 1920 à 1941, il a professé la composition au conservatoire de Moscou et a vu passer dans sa classe tout ce que la musique soviétique compte aujourd'hui de plus illustre parmi les compositeurs.

GLOBOKAR (Vinko), compositeur et tromboniste yougoslave (Anderny 1934). Premier prix de trombone et de musique de chambre au Conservatoire de Paris (1959), il étudia la composition avec René Leibowitz et Luciano Berio pour les techniques modernes. Son style se situe dans la zone post-sérielle et se manifeste avec la plus extrême liberté d'invention, dans la descendance de Berio et de Cage, en des œuvres souvent pleines de fantaisie et de verve qui sollicitent parfois l'esthétique aléatoire : *Plan* pour joueur de zarb (instrument folklorique yougoslave) et quatre exécutants (1965), *Voie* pour chœur et orchestre (1966), *Accord* pour soprano et cinq solistes (1966), *Traumdeutung* pour quatre chœurs *a cappella* (1967), *Fluide* pour neuf cuivres et trois percussions (1967), *Discours II* pour cinq trombones (1967-1968), qui mêle la voix des exécutants au son du trombone comme dans la célèbre *Sequenza* de Berio, et *Étude pour folklora* pour petit orchestre,

utilisant six « climats » provenant de souvenirs d'enfance sur le folklore yougoslave et les traitant de façon semi-aléatoire. C'est un musicien d'une invention cocasse et vive.

GLOCK (William), musicologue, critique et pianiste anglais (Londres 1908). Il s'est affirmé depuis la Seconde Guerre mondiale comme l'un des animateurs les plus stimulants de la vie musicale londonienne. Au sein de la B. B. C., il a une action très efficace en faveur de la musique d'avant-garde, et il a notamment beaucoup favorisé dans son pays la connaissance de la musique de Pierre Boulez.

GOEHR (Alexandre), compositeur anglais d'origine allemande (Berlin 1932), fils du chef d'orchestre Walter Goehr. Il a travaillé notamment avec Olivier Messiaen. Il ne cesse de s'affirmer comme l'une des personnalités les plus en relief de son pays dans la tendance post-sérielle avec *The Deluge* pour voix et huit instruments, d'après Léonard de Vinci (1958), *Hecuba's Lament* (1960), *Drei Stücke* pour chœur et piano (1962), *Five Poems and an Epigram of W. Blake* (1964) et un opéra qui a fait sensation à l'opéra de Hambourg : *Arden muss sterben* (1967).

GOEYVAERTS (Karel), compositeur belge (Anvers 1923). Après avoir travaillé notamment à Paris avec Darius Milhaud et Olivier Messiaen, il s'est affirmé comme le principal représentant flamand de l'avant-garde sérielle post-wébernienne. Après s'être imposé avec son *Opus 3 aux sons frappés et frottés* pour archets et percussions, il s'est orienté vers la musique électro-acoustique dans les compositions *N. 4* à *N. 7*, dont la plus marquante est *N. 6* « aux 180 objets sonores » (1954). Depuis cette époque, il est revenu à une écriture plus libre, n'excluant même pas le retour à certains moyens plus traditionnels, et il a abordé les grandes formes : *Diaphonie* pour grand orchestre (1957), *Improperia*, cantate pour le vendredi saint (1958), et *Passion selon saint Jean* (1959). Il est actuellement professeur à l'académie musicale d'Anvers.

GORECKI (Henryk), compositeur polonais (Rybnik 1933). Après avoir travaillé l'écriture traditionnelle avec Szabelski (1955-1960), il est venu s'initier aux styles plus récents à Paris. C'est une des personnalités les plus marquantes, les plus originales et les plus sincères de la jeune école polonaise, à côté de Serocki. Il se situe dans la tendance volontiers « tachiste » de cette école, avec des influences venues de chez Varese et Xenakis. Dans un style ouvert à toutes les facilités, il montre de la rigueur et manifeste un accent réellement personnel et particulièrement vigoureux : *Sinfonia* pour archets et percussion (1959), *Scontri* pour orchestre (1960), *Monodrame* pour soprano, percussions métalliques et six archets (1963), *Refrain* pour orchestre (1965), *la Musiquette* pour trois trompettes, trois trombones, deux pianos et percussion (1967).

GRADENWITZ (Peter), musicologue israélien d'origine allemande (Berlin 1910). Il a fait ses études à Berlin et Fribourg-en-Brisgau, puis s'est installé à Tel-Aviv (1936). Dans son pays d'adoption, il est un animateur extrêmement efficace en faveur de la musique d'avant-garde, tant par ses fonctions de président de la section locale de la Société internationale pour la musique contemporaine que comme directeur de la maison d'édition « Israeli Music Publications » et que par ses propres ouvrages : *Musique en Israël* (1945), *Musique et musiciens de la terre d'Israël* (1951), *Chemins de la musique de notre temps* (1963). On lui doit aussi quelques compositions, dont un *Hommage à Schönberg* sur un texte de celui-ci.

GRANADOS Y CAMPIÑA (Enrique), compositeur espagnol (Lérida 1867 - en mer 1916). On le considère, avec Albéniz, comme l'un des deux créateurs de l'école espagnole moderne, mais alors que ce dernier est tourné vers un certain enrichissement du langage harmonique traditionnel, Granados ne s'exprime guère qu'avec le langage de Chopin, avec qui il partage, d'ailleurs, l'esprit national et le sentiment volontiers élégiaque. Mais dans un tel vocabulaire et une telle syntaxe, il déploie

une invention harmonique d'un grand raffinement fondé sur un sentiment romantique d'une générosité et d'une puissance émotionnelles qui rendent son art unique en son pays. À cet égard, ses *Goyescas* pour piano (antérieures à 1911) sont d'incomparables chefs-d'œuvre du genre, dans un style pianistique très élégant, plus traditionnel et moins incisif que celui d'Albéniz. Contrairement à ce dernier, qui a emprunté son inspiration aux folklores de toutes les Espagnes, Granados semble se restreindre aux régions septentrionales, Castille et Aragon. On lui doit aussi quatre cahiers de *Danses espagnoles,* pages bien connues des amateurs de piano, mais d'un caractère un peu convenu. Avec sa très jolie invention mélodique de caractère ibérique, il s'est aussi essayé dans le domaine de l'opéra avec *María del Carmen* (1898) et *Goyescas* (1916), mais il n'y montra pas assez de carrure architectonique ni de sens dramatique. Il eût sans doute donné plus s'il eût pu mûrir et s'il n'eût disparu prématurément dans le torpillage du *Sussex* par un sous-marin allemand au cours de la Première Guerre mondiale.

groupe du Lundi. V. *Lundi (groupe du).*

groupe des Six. V. *Six (groupe des).*

GRUNENWALD (Jean-Jacques), compositeur et organiste français (Annecy 1911). Il se destinait aussi à l'architecture (il est architecte D. P. L. G. de l'École nationale des beaux-arts). Ses études au Conservatoire de Paris lui ont valu un grand prix de Rome (1939). Il est un brillant virtuose de l'orgue et est titulaire de l'instrument de Saint-Pierre de Montrouge depuis 1956. Son art est traditionnel, mais jamais académique, art austère et romantique qui va parfois jusqu'à une généreuse violence. Il reste attaché au système tonal, mais étendu à la polytonalité et à la polymodalité. C'est un des rares organistes qui ne pratiquent pas la musique à tiroir et les formules préfabriquées : son éloquence est très personnelle. Il a composé pour le théâtre *Sardanapale,* opéra d'après Byron (1948-1955), et pour l'orchestre le poème symphonique *Bethsabée* (1943) et *Ouverture pour un drame sacré* (1954). Mais c'est surtout à l'orgue qu'il a donné le meilleur de son talent : *Quatre Élévations* (1939), *Hymnes aux mémoires héroïques* (1940), *Hymne à la splendeur des clartés* (1941), *Variations brèves sur un Noël* (1948), *Fugue sur les jeux d'anches* (1953), *Hommage à Josquin Des Prés* (1958) et *Sonate* (1964). Un artiste qui donne de la vie à la tradition.

GUÉZEC (Jean-Pierre), compositeur français (Dijon 1934). Il a fait ses études au Conservatoire de Paris, où il a travaillé notamment avec Darius Milhaud, Jean Rivier et Olivier Messiaen. Dès sa sortie de l'école, il s'est engagé franchement et sans hésitation dans les rangs de l'avant-garde post-wébernienne et surtout post-boulézienne. C'est une des personnalités les plus séduisantes et les plus inventives de sa génération. Il a très vite trouvé son intonation et son langage personnels. « Mes œuvres sont avant tout des œuvres de contrastes de couleurs, de contrastes de matériaux sonores. Cependant, ce ne sont pas seulement des œuvres décoratives, et j'aimerais qu'on y trouve un certain reflet de l'agitation et de l'inquiétude du monde dans lequel nous vivons. J'essaie de toutes mes forces de créer dans mes compositions un climat de fébrilité par l'extrême mobilité de la matière sonore, une musique dans laquelle les phénomènes sonores sont très nombreux et se déroulent à une cadence rapide. Je m'oppose radicalement à une certaine esthétique du flou, de hasard dans la notation et dans la forme : les grandes réussites de hasard sont celles où le hasard est extrêmement limité — chez Boulez, par exemple. J'ai essayé de transposer dans le domaine des sons certains aspects de la technique picturale de notre époque, et principalement de la technique de structuration de l'espace de Mondrian. J'utilise des points, des lignes glissées ou non glissées, des ondulations, des voiles d'harmoniques, de sonorités frappées, des effets d'éclatement et divers types de résonances contractées » (Guézec, interview in *Courrier musical de France*). Guézec est un artiste qui se

connaît, qui sait ce qu'il veut, qui le motive et qui sait juger clairement et objectivement. Cette rigueur de pensée se retrouve dans ses compositions. Si les influences sont chez lui peu visibles, même celle de Boulez, qui cependant existe, on peut dire que cette rigueur, si elle est partiellement un don, est aussi un héritage boulézien. Guézec a écrit presque uniquement pour ensembles instrumentaux : *Suite pour Mondrian* pour grand orchestre (1962), *Architectures colorées* pour quinze solistes (1964), *Ensemble multicolore 65* pour ensemble instrumental (1965), *Formes* pour orchestre (1966), *Textures enchaînées* pour douze vents, une harpe et trois percussions (1967), *Trio à cordes* (1968), *Successif simultané* pour douze cordes (1968), *Reliefs polychromés* pour douze voix solistes (1969). En 1968, Guézec a reçu le grand prix de la Promotion symphonique de la S. A. C. E. M. et, en 1969, a été nommé professeur au Conservatoire de Paris (analyse).

GUYONNET (Jacques), compositeur suisse (Genève 1933), l'une des personnalités dominantes de l'école helvétique actuelle. Il a fait ses études générales et musicales à la faculté de lettres et au conservatoire de sa ville natale. Il est le fondateur des concerts du Studio de musique contemporaine, dont il est le chef depuis 1960, et est chargé d'un cours d'analyse et de composition au conservatoire de Genève depuis 1967.

Il a vécu avec passion et violence l'époque des découvertes de langages et en est actuellement à l'heure de la synthèse. Il continue d'éprouver la nécessité absolue de la recherche de pointe, mais réprouve maintenant les aventures éphémères d'un avant-gardisme borné à l'effet de choc. Il possède une invention extrêmement riche, mais ne cesse de faire preuve d'une très grande rigueur de pensée, lui évitant notamment les extravagances néo-dadaïstes, ce qui le range plutôt dans la descendance intellectuelle de P. Boulez que dans celle de K. Stockhausen. C'est ce que prouve à chaque ligne un catalogue d'œuvres déjà considérable : *Monades I, II* et *III* (1959-1961) pour ensemble de chambre (I) et grand orchestre (II et III) ; *Polyphonie I* et *II* (1960-1963) pour ensemble de chambre ; *Stèle « in memoriam John Kennedy »* pour orchestre et sons électroniques (1964) ; *En trois éclats!* pour piano solo et orchestre de chambre (1964) ; *Cycles* pour piano (1965) ; *Sept Portes du temps* pour grand orchestre (1966) ; *l'Approche du caché I* et *II* pour voix et orchestre de chambre (1966-1967) ; le ballet *Entremonde* pour ensemble de solistes (1967) ; *Let there be Events* pour orchestre de chambre, faisant intervenir le hasard dirigé. En outre, il s'oriente maintenant vers la nouvelle forme du « théâtre musical » avec *L'Amérique brûle* (1969).

Sous le titre de *Structure et communication*, il a publié les cours qu'il professe au conservatoire et *Pour une politique de la musique*, série de textes parus dans *le Journal de Genève* à l'occasion d'une polémique avec E. Ansermet.

HI

HÁBA (Alois), compositeur tchèque (Vizovice 1893). Il s'est surtout illustré par le fait qu'il fut l'un des premiers à écrire en quarts de ton et en sixièmes de ton. Dès le lendemain de la Première Guerre mondiale, il s'affirma comme le pionnier résolu du fractionnement de l'échelle chromatique tempérée, ainsi que de l'athématisme (abandon de la notion de thème et de tout développement thématique). Dans ce cadre, on lui doit quatorze quatuors à cordes (1920-1964), de nombreuses pièces pour piano et trois opéras, dont *la Mère* (1930), ainsi que des chœurs, des concertos, etc. Il a également écrit un certain nombre d'ouvrages théoriques sur le sujet. Il a trouvé des micro-intervalles dans certaines inflexions de la musique folklorique tchèque et morave, dont il s'est inspiré. Parmi ses disciples, on compte également son frère Karel Hába (1898), compositeur lui aussi. Alois Hába est, certes, un pionnier dont il ne faut pas mésestimer les travaux, mais il est comme beaucoup de précurseurs, qui, découvrant un langage nouveau, n'en saisissent pas du même coup la syntaxe et l'esprit, car ce n'est guère qu'à la tradition de Brahms qu'il a appliqué son vocabulaire de ton fractionné.

HAHN (Reynaldo), compositeur français (Caracas 1875 - Paris 1947). Il reprit avec agrément la tradition de l'opérette française d'Offenbach, de Lecocq et de Messager : *Ciboulette* (1923). Obstinément et radicalement hostile à toute évolution du langage, il en était resté jusqu'à sa mort aux ressources expressives et stylistiques d'un Massenet, mais ses six tentatives dans le domaine de l'opéra (parmi lesquelles *la Carmélite* et *le Marchand de Venise*) montrent que son talent dramatique n'avait pas la carrure de ce dernier. Compositeur de mélodies aimables d'une harmonie élégante et un peu grise, ainsi que de nombreuses pièces pour piano d'un indéniable charme poétique, il s'est aussi essayé à trois reprises dans le domaine du concerto, où, là encore, il manqua du souffle nécessaire. Il a été le critique musical du *Figaro* (1934) et il s'y est montré ce qu'il était, c'est-à-dire un homme extrêmement spirituel, mais adversaire acharné et sarcastique de toute innovation.

HAÏEFF (Aleksei), compositeur américain d'origine russe (Blagovechtchensk 1914) fixé aux États-Unis dès l'âge de dix-sept ans. Après avoir fait ses études à la Juilliard School, puis à Paris avec Nadia Boulanger, il a été pensionnaire de l'Académie américaine de Rome, où il a commencé à se manifester comme un néo-classique de style éclectique : sonate pour deux pianos (1946), concerto pour violon (1948), concerto pour piano (1950), sonate pour piano (1955), symphonie (1958).

HALFFTER (Rodolfo), compositeur espagnol (Madrid 1900). Il reçut les conseils de Falla, mais fut surtout un autodidacte. En 1939, il s'est exilé au Mexique pour des raisons politiques, et il s'est orienté vers le dodécaphonisme schönbergien, qu'il exploite avec une modeste invention.

HALFFTER (Ernesto), compositeur espagnol, frère du précédent (Madrid 1905), dit parfois « le Halffter portugais » à cause de ses fréquents séjours dans ce pays. Il

est un élève de Falla et d'Oscar Esplá, et a en outre subi les influences du dernier Ravel et du Stravinski d'après 1920. Son style très éclectique et peu personnel n'empêche pas sa *Sinfonietta en « ré » majeur* (1927) d'être une jolie réussite néo-classique. Sa *Rapsodie portugaise* pour piano et orchestre (1941) illustre son surnom avec moins de bonheur. C'est lui qui a terminé la composition et l'orchestration de *La Atlántida* de son maître Falla, à la demande de la maison Ricordi de Milan.

HALFFTER (Cristóbal), compositeur espagnol, neveu des deux précédents (Madrid 1930). Il s'affirme depuis 1950 comme l'un des chefs de file de la jeune musique espagnole dans la tendance post-sérielle et a pris place au premier rang des compositeurs européens. Après avoir donné plusieurs œuvres d'écriture traditionnelle, il a suivi les cours de vacances de Darmstadt et s'est inscrit dans la descendance boulézienne. Ses œuvres sont pour la plupart purement instrumentales : *Introduction, fugue et finale* pour piano (1957), concertino pour cordes (1956), *Secuencias* (1956), sonate pour violon seul (1959), *Formantes* pour deux pianos (1961), *Espejos* pour quatre batteurs et bande magnétique (1963), *Sinfonia* pour trois groupes instrumentaux (1963), musique de scène pour *Faust* (1966), *Líneas y puntos* pour bande magnétique et orchestre (1967), *Amillos* pour orchestre (1968), *Fibonaciana* pour flûte et orchestre (1969). Il a aussi composé quelques œuvres religieuses : *Cantata in exspectatione Resurrectionis Domini* pour baryton, chœurs d'hommes et orchestre (1963). Dans le domaine vocal, on lui doit *Trois Poèmes de B. Brecht* pour voix et deux pianos (1967), *Symposion* pour baryton, chœur et orchestre (1968). Il a été directeur du conservatoire de Madrid de 1964 à 1966, puis s'est démis de ses fonctions pour pouvoir s'adonner librement à la composition.

HAMBRÆUS (Bengt), compositeur suédois (Stockholm 1928). Il fait aussi une carrière d'organiste. Presque entièrement autodidacte, mais ayant fait des études très poussées sur l'harmonie traditionnelle, sur la musique de la Renaissance et sur les systèmes extrême-orientaux, il se situe dans le groupe de tête de la jeune musique scandinave. Ses premières œuvres, *Concerto* pour orgue et clavecin (1951), *Spectrogram* pour soprano et ensemble instrumental (1953) et *Crystal Sequence* (1954) témoignent déjà d'une vive imagination sonore et d'une ouverture naturelle sur les éléments de vocabulaire les plus récents, par exemple les *clusters* de cordes. Pendant cette époque, il a fréquenté les cours d'été de Darmstadt, ainsi que le studio électronique de Cologne : les recherches dans le domaine du timbre ont pour lui comme un caractère mystique, ce qui correspond à la synthèse qu'il effectue tout naturellement entre musique ancienne, musique extrême-orientale et musique d'avant-garde. Dans *Introduzione-Sequenze-Coda* pour flûte et percussions (1959), il déborde la limitation de l'espace sonore conventionnel en renvoyant la musique exécutée sur l'estrade dans des haut-parleurs situés au pourtour de la salle. Dans *Konstellationer I* et *II* pour orgue et pour bande magnétique (1958-1961), il cherche les sonorités d'un « orgue spatial fantastique au-delà de toutes les frontières ». Ce sont également des impressions spatiales analogues qu'il recherche avec *Segnali* pour cordes avec amplification de haut-parleurs (1960) et *Rota* pour trois orchestres et bande magnétique à deux pistes (1960), puis avec *Rota II* pour bande magnétique (1963) et *Transfiguration* pour orchestre (1963), enfin avec *Responsorier* pour ténor, chœur et deux carillons (1964). À côté de son cadet Bo Nilsson*, Hambræus est un des principaux espoirs, une des plus fortes personnalités de la plus jeune musique suédoise.

HANUŠ (Jan), compositeur tchécoslovaque (Prague 1915). C'est une des personnalités les plus en vue dans son pays. Héritière de Smetana et de Dvořák aussi bien dans l'esprit nationaliste que dans une certaine facilité expressive, la musique de Hanuš témoigne d'un réel tempérament dramatique, qui se traduit par quatre symphonies (1942-1960), une symphonie

concertante pour orgue, harpe, timbales et orchestre à cordes (1954), le poème symphonique *Pierre et Lucie*, d'après Romain Rolland (1955), une *Suite dramatique* pour quatuor à cordes (1959), qui est une « méditation sur le *Prométhée* d'Eschyle », des ballets comme *Othello* (1959) et des opéras comme *le Valet de deux maîtres* (1959), d'après Goldoni.

HARRIS (Roy), compositeur américain (Lincoln County, Oklahoma, 1898). D'abord autodidacte, puis élève de Nadia Boulanger à Paris (1925-1928), il s'est affirmé, au long d'une production déjà considérable (plus de cent titres, dont la moitié pour orchestre), comme l'un des plus actifs de sa génération. C'est un néo-romantique qui s'est attaché à évoquer les immensités de son Far West natal, ainsi que l'esprit d'audace et d'entreprise de son peuple dans une musique volontiers imprégnée de saveur folklorique traitée en une harmonie modale. La fugue, le choral, la passacaille l'attirent plus que la forme sonate à deux thèmes. Son orchestration est massive mais claire, et achève de compléter le sens du monumental, qui est un des caractères dominants de sa production. Parmi ses dix symphonies (1934-1965), il faut citer la troisième (1937), l'une des œuvres américaines les plus jouées; la quatrième avec chœur sur des chants populaires américains (1940); la cinquième dédiée au peuple soviétique en guerre (1942); la sixième inspirée par un discours de Lincoln (1944); la septième, symphonie de danse (1954); et la dixième dédiée à Abraham Lincoln, avec chœur, vents et deux pianos amplifiés électriquement (1965). On lui doit aussi sept concertos (dont un pour accordéon, 1946) et de nombreux poèmes symphoniques, ainsi que des œuvres de musique de chambre.

HARRIS (Donald), compositeur américain (Saint Paul, Minnesota, 1936). Élève de P. Wilkinson et M. Deutsch, pendant plusieurs années conseiller musical au Centre culturel américain de Paris, il est actuellement directeur adjoint du conservatoire de Boston. On lui doit notamment une *Fantaisie* pour violon et piano, une *Symphonie en deux mouvements*, un quatuor à cordes et *Ludus*, en forme de concerto de chambre pour dix instruments.

HARSANYI (Tibor), compositeur français d'origine hongroise (Magyarkanizsa 1898 - Paris 1954). Il s'est fixé à Paris en 1923, y a fait toute sa carrière et y a été naturalisé. Il a été l'un des animateurs de cette « école de Paris » qui avait été constituée en cette ville entre les deux guerres par des musiciens immigrés. Auparavant, il avait travaillé la composition avec Kodály. Il s'est exprimé dans des œuvres volontiers aimables et ironiques en un style néo-classique qui est toujours resté légèrement teinté d'une légère couleur de terroir. Sa personnalité extrêmement sympathique a beaucoup fait, au sein du groupe de Triton, qu'il a animé aux côtés de P.-O. Ferroud, pour la diffusion de la nouvelle musique d'Europe centrale auprès des compositeurs français, qui n'en étaient pas toujours aussi curieux qu'ils auraient pu l'être. On lui doit plusieurs opéras : *les Invités* (1930), *l'Histoire du petit tailleur*, d'après Grimm, pour marionnettes, sept instruments et percussion (1939), et *Illusion ou Histoire d'un miracle*, opéra radiophonique d'après Hoffmann, prix Italia 1950; plusieurs ballets, dont *Chota Roustaveli* (1946), en collaboration avec Honegger et Tcherepnine, et *l'Amour de la vie* (1950); plusieurs œuvres symphoniques : *Suite hongroise* (1935), *Divertimento* (1943), *Figures et rythmes* (1945); enfin de nombreuses pièces instrumentales de chambre et des mélodies sur des textes de Heine, Musset, Apollinaire, Nerval et Verlaine.

HARTMANN (Karl Amadeus), compositeur allemand (Munich 1905 - 1963), le symphoniste le plus important de la musique allemande contemporaine. Hartmann fut un artiste passionnément engagé, dont toute l'œuvre est une confession personnelle, d'une véhémence expressive proche de l'expressionnisme d'un Alban Berg. Il avait d'abord travaillé avec Anton Webern; mais, après des débuts tardifs, il avait aussitôt été réduit au silence durant toute l'époque nazie, qu'il passa comme un

« émigré de l'intérieur ». Il n'accepta de reprendre la parole qu'après la guerre, et c'est ainsi que l'on n'a pratiquement pas à regretter chez lui les compositions néo-classiques et académiques de certains de ses collègues pendant les années brunes. Il s'imposa surtout en 1947 avec sa *Quatrième Symphonie*, et devint dès lors une personnalité de premier plan dans la vie musicale allemande, puis dans la vie musicale européenne, tant par son œuvre propre que par son inlassable activité de propagandiste en faveur de la musique moderne au sein de l'organisation munichoise « Musica viva », dont il fut le fondateur (1945) et l'animateur jusqu'à sa mort (dans ce cadre, il déploya un grand enthousiasme et particulièrement efficace, en faveur de la musique française). Ses compositions sont peu nombreuses, mais toutes de grande envergure : huit symphonies (1940-1963) aux puissantes structures et écrites dans un splendide esprit de synthèse entre les traditions germaniques et les acquisitions les plus récentes du vocabulaire moderne; trois concertos, l'un pour violon et cordes (1939), le deuxième pour piano, vents et batterie (1953), le troisième pour alto, piano, vents et batterie (1955) composé dans le système des « mètres variables » de Blacher; deux quatuors à cordes, dont le second (1946) est une page maîtresse; un opéra qui est une protestation passionnée contre la guerre, *la Jeunesse de Simplicius Simplicissimus* (1949-1955), d'après le fameux roman picaresque de Grimmelshausen inspiré par les horreurs de la guerre de Trente Ans. En 1949, il a reçu le prix de la ville de Munich et en 1950 il a été élu membre de l'Académie bavaroise des beaux-arts. Admirable comme homme autant que comme musicien, c'est un très grand et irremplaçable artiste.

HASQUENOPH (Pierre), compositeur français (Paris 1922). Il fut élève de l'école César-Franck, puis de D. Milhaud et J. Rivier au Conservatoire de Paris. Après avoir été musicien-metteur en ondes à l'O. R. T. F., il est devenu successivement, dans la même administration, directeur du Service symphonique (1958), puis directeur du Service lyrique (1960). Il a obtenu le grand prix musical de la Ville de Paris en 1959. Son style, qui revendique la plus complète indépendance, est cependant en partie conditionné dans son ensemble par les recherches de structures et les jeux de timbres caractérisant notre époque. Il est d'ailleurs en constante évolution. Hasquenoph est l'auteur de quatre symphonies, de cinq concertos pour divers instruments, d'un concerto pour orchestre, de plusieurs œuvres de musique de chambre en différentes formations, de *Chansons a cappella* sur des textes de P. de La Tour du Pin, de *Trois Psaumes de la Pénitence* dans la traduction de P. Claudel, d'un opéra bouffe *Lucrèce de Padoue*, de *Structures polyphoniques* pour cordes et d'un ballet, *le Blouson*.

HAUBENSTOCK-RAMATI (Roman), compositeur israélien d'origine polonaise (Cracovie 1919). Il a fait ses études dans sa ville natale, notamment avec Malawski, a dirigé la section musicale de Radio-Cracovie (1947-1950), puis a séjourné à Tel-Aviv (1950-1957) et s'est fixé ensuite à Vienne, où il réside depuis lors comme l'un des principaux collaborateurs d'Universal-Edition. Auparavant, il avait fait un stage à Paris pour poursuivre ses études électroniques. C'est une des personnalités les plus fines et les plus séduisantes de l'avant-garde actuelle, et ses œuvres, réalisées dans un langage et un style des plus avancés, témoignent de la sensibilité poétique et sonore des plus rares. Ses *Séquences* pour violon et orchestre (1958), peut-être sa plus belle réussite, mêlent l'intensité expressive d'un Berg au pointillisme subtil et féerique d'un Boulez. Dans le même esprit d'une subtilité toujours très poussée, il faut encore citer ses *Symphonies de timbres* (1957), *Chants et prismes* (1958), *Petite Musique de nuit* (1963), *Vermutungenüber ein dunkles Haus* pour trois orchestres et deux bandes magnétiques (1963), l'opéra *Amerika*, d'après Kafka (1966), et *Hôtel occidental* pour chœur parlé (1967).

HAUER (Joseph Matthias), compositeur autrichien (Wiener-Neustadt 1883 - Vienne

1959). D'abord instituteur, il vient à la musique en autodidacte. Son grand titre de gloire — gloire qui demeure assez théorique — est d'avoir, avant Schönberg, développé un système des douze sons et préconisé une musique par conséquent atonale et dodécaphonique. Il divise les douze sons en groupes ou *tropes*; chaque série de douze sons se divise en deux séries de six, ce qui donne, dans l'octave, 479 001 600 combinaisons, subdivisées elles-mêmes en 44 groupes. Sur ces principes, il a bâti une production qui s'élève à près de quatre-vingts titres dans tous les genres possibles, de l'opéra à la pièce pianistique. Ces œuvres, d'un climat général très consonant, et ne comportant que peu de développement thématique, sont assorties d'un certain nombre de spéculations aventureuses et subjectives sur l' « audition colorée », préoccupation sensualiste qui contraste avec l'idée dominante de Hauer, celle de composer une musique désincarnée, à la fois spirituelle et abstraite. Bien que faisant des réserves, Schönberg avait une certaine estime pour ce chercheur idéaliste et sans génie : « Même lorsque je les trouve exagérées, les théories de Hauer ne laissent pas d'être profondes et originales; ses œuvres, même lorsqu'elles constituent plus des exemples théoriques que des compositions artistiques, témoignent toutes de ses dons créateurs; enfin, son attitude, son courage et son abnégation forcent l'estime. »

HAUG (Hans), compositeur suisse (Bâle 1900). Il a également eu une grande activité de chef d'orchestre, de chef de chœur, ainsi que de professeur de composition, tant en Suisse romande qu'en Suisse alémanique. Il a une grande facilité de travail, une invention directe et volontiers humoristique dans un style traditionnel, qui ne recherche ni la subtilité ni la complexité. Cette facilité et cette invention se manifestent aussi bien dans ses deux opéras d'après Molière, *le Tartuffe* et *le Malade imaginaire*, que dans ses œuvres de musique de chambre et ses concertos, où l'esprit de divertissement est souvent présent dans la tradition du classicisme français.

HAVELKA (Svatopluk), compositeur tchèque (Prague 1925). Il s'est longtemps cantonné dans la musique de film et la composition pour ensembles populaires, puis a brusquement fait sensation, en 1956, avec une grande symphonie dans le style de Chostakovitch. Ses deux œuvres suivantes le montrent plus personnel, mais dans la même tendance : cantate *Éloge de la lumière* (1960) et cantate d'après le *Décaméron* de Boccace.

HEIDER (Werner), compositeur allemand (Fürth 1930). Il s'est aussi distingué comme pianiste et chef d'orchestre très efficacement au service de la musique contemporaine. Il a eu le prix de la ville de Nuremberg, le premier prix de composition de la ville de Stuttgart, ainsi qu'une bourse d'État pour la Villa Massimo à Rome. Ses œuvres, de tendance post-sérielle et de style assez éclectique, témoignent d'une réelle fantaisie : *Konturen* pour violoncelle et orchestre (1962), *Konflikte* pour instruments à percussion et orchestre (1963), *Picasso-Musik* pour voix et trois instruments, sur des textes de Picasso (1963), *Inventio I, II, III* pour violoncelle, pour clarinette et pour piano (1961-1964), *Modelle* pour danseurs, instruments et récitants (1965), *Strophen* pour clarinette et orchestre de chambre (1966) et *Plan* pour archets (1966).

HEILLER (Anton), compositeur autrichien (Vienne 1923). Il s'est surtout fait connaître internationalement comme organiste et claveciniste. Dans un style tonal élargi, il a donné des œuvres pour orgue, de la musique d'église et plusieurs motets et cantates.

HEISS (Georg **Frauenfeld**, dit **Hermann**), compositeur allemand (Darmstadt 1897 - 1966). Il s'illustra surtout dans l'enseignement. Il avait travaillé à Vienne avec J. M. Hauer*, qui lui avait dédié son traité sur la musique à douze sons, et avait été en relation avec Schönberg. Depuis 1946, il enseigne la composition dans sa ville natale, où il a, en outre, ouvert un studio de musique électronique. Il professe également au cours d'été de Darmstadt.

On lui doit un catalogue d'œuvres très important en quantité, utilisant les techniques les plus récentes, et dont la valeur est plus théorique que véritablement artistique : Heiss apporte une sorte d'instinct académique dans les aventures les plus avancées.

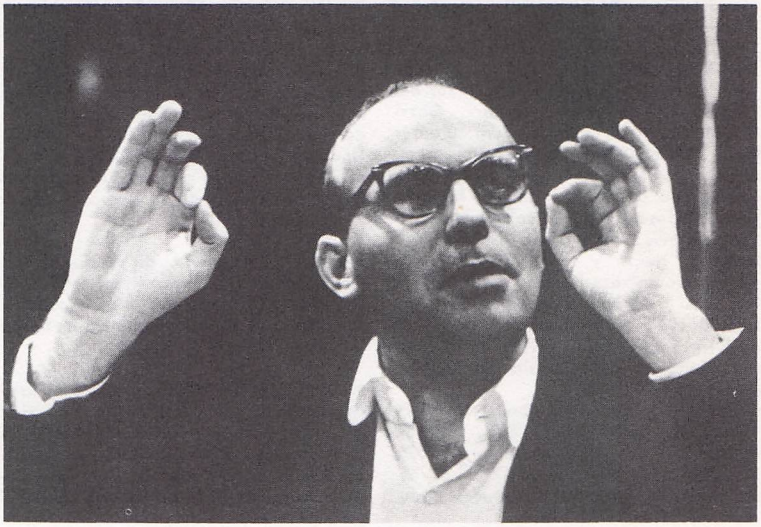
HELFFER (Claude), pianiste français (Paris 1922). Après avoir mené de front ses études à Polytechnique et ses études théoriques musicales avec R. Leibowitz, il s'est finalement consacré à la carrière pianistique. À côté du répertoire traditionnel dans lequel il s'est illustré, il porte une attention particulière à la musique d'avant-garde : il est le créateur d'œuvres de G. Amy, A. Boucourechliev et M. Philipot, et a donné, en France comme à l'étranger, de nombreuses premières auditions de P. Boulez (première et troisième sonate), L. Berio, K. Serocki, K. Stockhausen, G. Tremblay, F. Evangelisti, etc. Il a, en outre, enregistré sur disque des œuvres de Schönberg (intégrale de l'œuvre pour piano), Webern, Boulez et Berio. Sa technique brillante et précise, sa mémoire prodigieuse, son organisation musicale en font un des auxiliaires les plus précieux de la jeune musique.

HELM (Everett), compositeur américain (Minneapolis 1913). Il a fait ses études aux États-Unis avant de venir les compléter en Europe avec G. F. Malipiero et Darius Milhaud. C'est surtout l'influence de ce dernier qui plane sur le langage qu'il a finalement adopté pour ses œuvres théâtrales (*Adam and Eve*, « mistère moderne », 1951 ; *Die Belagerung von Tottenburg*, 1956 ; le Singspiel *500 Dragon-Thalers*, 1956 ; *Le roy a fait battre tambour*, 1957) et pour ses œuvres instrumentales : concerto pour cinq instruments, percussion et orchestre de chambre (1953), *Three Gospel Hymns* (1953), deux concertos pour piano et orchestre (1951 et 1956) et *Sinfonia da camera* (1960).

HENRY (Pierre), compositeur français (Paris 1927). Il a fait ses études au Conservatoire de sa ville natale, où il a travaillé notamment avec Olivier Messiaen et Félix Passerone, dans la classe de qui il a obtenu un premier prix de percussion. Avec Pierre Schaeffer, il est l'un des fondateurs de la *musique concrète* et du Studio d'essai de l'O. R. T. F. C'est également avec Pierre Schaeffer qu'il a composé quelques-uns des « primitifs » et des « classiques » de la musique concrète : *Bidule en ut* (1949) et *Symphonie pour un homme seul* (1950). Il composa ensuite selon la même technique, sans cesse perfectionnée, *Concerto des ambiguïtés* (1950), *le Microphone bien tempéré* (1951), *Musique sans titre* (1952), *Orphée* (1953), *Haut Voltage* (1955). En 1958, il quitta le groupe de musique concrète de l'O. R. T. F. pour poursuivre ses recherches dans l'indépendance qui fait le fond de son tempérament. Il commença dès lors à réaliser une synthèse de la musique concrète et de la musique électronique, et s'exprime maintenant dans ce qu'il est convenu d'appeler la « musique électro-acoustique » : *Arrangement pour Georges Matthieu* (1959), *la Noire à soixante* (1961), *le Voyage*, ballet pour Maurice Béjart (1962), *Granulométrie* (1967), *la Reine verte*, musique de scène pour la pièce de Maurice Béjart (1963), *Variations pour une porte et un soupir*, ballet pour Maurice Béjart (1963), *Musique pour les Évangiles* (1964), *la Noire à soixante II* (1966), *Messe de Liverpool*, commande pour l'inauguration de la cathédrale de cette ville (1967), *Messe pour le temps présent*, ballet de Maurice Béjart (1967), *l'Apocalypse de Jean* (1968), *Ceremony* (1969).

Au cours de ces vingt années de musique sur bande magnétique, l'évolution de Pierre Henry a été double : son style, parti d'une sorte de baroquisme empirique et surchargé, n'a cessé d'aller vers une rigueur toujours plus grande, caractérisée par une sûreté de terme de plus en plus aiguisée. D'autre part, son esthétique, partie d'une tendance abstraite et d'un langage alors ésotérique, s'est peu à peu orientée vers un symbolisme de plus en plus figuratif et vers une expression qui ne recherche nullement l'agressivité d'avant-garde. À cet égard, la puissance de ses dernières compositions, comme *le Voyage*, inspiré par le *Livre des morts tibétains*,

Variations pour une porte et un soupir et *l'Apocalypse de Jean* ont sur le public un pouvoir de communication direct et irrésistible grâce à la qualité des sons façonnés électroniquement, grâce à un surprenant lyrisme, grâce à un sens très fort de l'image sonore, et grâce, finalement, à un style personnel d'une originalité, d'une homogénéité et d'une diversité que les premières expériences électro-acoustiques ne pouvaient faire espérer. Pierre Henry est l'un des rares compositeurs de l'école électro-acoustique qui aient ainsi su trouver le chemin d'une vérité musicale en ce domaine, qui se soit montré aussi original et inspiré sans jamais tomber dans les poncifs et les académismes existant déjà en la matière. Chez lui, le technicien s'est haussé au niveau du musicien et le musicien au niveau du poète.



Hans Werner Henze. *Phot. X.*

HENZE (Hans Werner), compositeur allemand (Gütersloh, Westphalie, 1926). Il termina ses études musicales, interrompues par la guerre, avec Fortner, Darius Milhaud et René Leibowitz (qui l'initia au dodécaphonisme classique). Depuis 1953, il est fixé en Italie, mais sa carrière, essentiellement consacrée à l'opéra, se développe surtout en Allemagne, encore que la plupart de ses œuvres soient jouées dans le monde entier, car Henze a su trouver un immense succès international. Après s'être adonné au style sériel strict, il n'a pas suivi le mouvement général de l'école post-wébernienne, qui débordait vers l'avant cette rigueur classique initiale, mais il s'est constitué un langage, libre lui aussi, mais extrêmement malléable et supposant certains retours au système tonal. Ce langage, d'un lyrisme chaleureux, convient particulièrement au théâtre musical, pour lequel il possède des dons puissants, raffinés et inventifs, et dans lequel il reprend une esthétique provenant de

l'opéra romantique italien. Ces concessions sont dans son tempérament et lui réussissent à tous égards. Sa reconversion ainsi que son succès matériel lui ont valu un solide mépris dans les milieux post-sériels. Quoi qu'il en soit, c'est un créateur de très grand talent, même si celui-ci repose parfois sur certaines facilités raccrocheuses. Il a collectionné les grands prix internationaux : prix Robert-Schumann-Düsseldorf (1952), prix Italie (1953), médaille d'or Sibelius-Londres (1956), grand prix de Westphalie (1957), prix de la critique musicale-Buenos Aires (1958), grand prix de Berlin (1959), prix de la Basse-Saxe-Hanovre (1962).

Ses principaux opéras sont les suivants : *Das Wundertheater* (1948-1964), *Boulevard Solitude*, d'après *Manon Lescaut* (1951), *König Hirsch*, d'après Gozzi (1955), *Der Prinz von Homburg*, d'après Kleist (1958), *Elegy fort Young Lovers*, d'après Auden (1961), *Der junge Lord* (1964), *Die Bassariden*, d'après Euripide (1966). Dans un style en constante évolution, très personnel et d'une diversité toute baroque, Henze y traite ces différents sujets avec un rare bonheur d'appropriation ainsi qu'avec une ingéniosité de virtuose dont on voit toutes les ficelles : mais on lui pardonne, à la faveur de la réussite finale, car cette réussite est toujours sans bassesse.

On lui doit également des ballets : *Ballett-Variationen* (1949), *Rosa Silber* (1950), *Maratona di danza* (1956), *Undine* (1957), *Tancredi* e *Cantilena* (1964). En ce domaine, il est peut-être un peu moins heureux que dans le précédent.

Dans sa musique symphonique et sa musique de chambre, Henze se comporte en véritable et authentique poète, et ici son style témoigne de plus de rigueur, de moins d'habileté concertée, et recherche moins la concession. Parmi ses six symphonies (1947, 1949, 1950, 1955, 1962 et 1968), il est des pages superbes de concentration, de richesse et de raffinement.

Dans ses autres compositions orchestrales, c'est le style baroque qui domine avec vivacité : *Antifone per il festival di Salisburgo* (1960), *Los Caprichos*, d'après Goya (1966), et *Telemanniana* (1967), ainsi que dans ses œuvres concertantes, notamment ses deux concertos pour piano (1950 et 1967), dont le second est écrit pour Christophe Eschenbach.

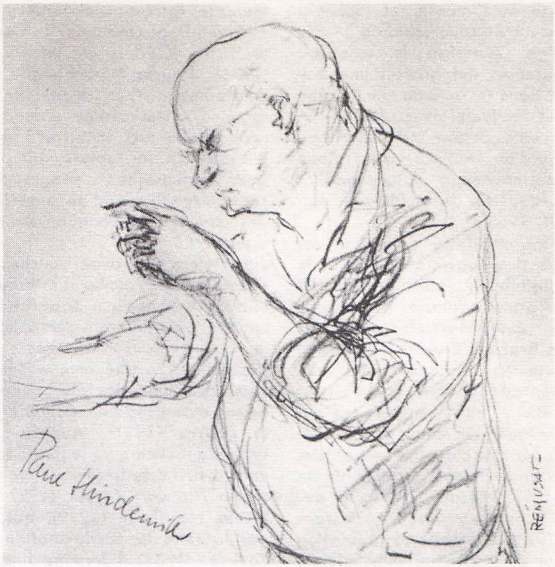
Son œuvre vocale est également très riche, et l'on y retrouve le lyrisme de ses opéras, mais plus épuré et plus rigoureux : *Fünf neapolitanische Lieder* (1956), *Nachtstücke und Arien* (1957), *Kammermusik 1958* pour ténor, guitare et huit instruments (1958), *Novae de infinito laudes* (1962), *Tre Notturni di T. Tasso* pour soprano, violoncelle et orchestre (1963), *Cantata della fiaba estrema* (1965), *Cantate da Esopo* (1967), *Das Floss der Medusa* (1968), et *Versuch über die Schweine* (1969) ; ces deux dernières pièces marquent une prise de position politique. Toutes ces œuvres ont été interprétées par les plus grands chanteurs actuels : Henze est comblé aussi du côté des interprètes.

Une production très riche, où il y a du déchet, mais où le meilleur l'emporte très largement au-delà de tous les principes et de tous les préjugés.

HERMAN (Woodrow, dit **Woody**), fameux clarinettiste de jazz américain (Milwaukee 1913). Stravinski a écrit pour lui son *Ebony Concerto* pour clarinette et instruments à vent (1945).

HINDEMITH (Paul), compositeur allemand (Hanau 1895 - Francfort 1963). Il a été la grande personnalité musicale entre les deux guerres. D'abord traditionaliste, il est vite passé à l'avant-garde avec quelques scandales pendant les années 20 ; il est ensuite revenu en pente douce vers la tradition, pour finir dans l'académisme. Sa production est, avec celle de Darius Milhaud, l'une des plus considérables de l'époque. Et son influence, non moins considérable, s'est très fortement fait sentir, surtout dans les pays germaniques et alémaniques, ainsi qu'en Scandinavie et aux États-Unis.

Sa carrière a d'abord été celle d'un exécutant. Au sortir du conservatoire de Francfort, il est altiste du Quatuor Amar et Konzertmeister à l'Opéra de la même ville (1915). En 1919, il commence à faire des tournées, où il joue et dirige ses propres



Paul Hindemith. Dessin au crayon par Rémusat (signature autographe). Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*

œuvres. De 1921 à 1926, il sera l'un des animateurs du festival de Donaueschingen. En 1927, il devient professeur de composition au conservatoire de Berlin. En 1933, il commence à résider souvent hors d'Allemagne et renoncera complètement à sa patrie en 1937 pour des motifs politiques. C'est cette même année qu'il fait paraître son grand ouvrage théorique *Unterweisung im Tonsatz*, où il expose sa conception de l'harmonie : il y reste fidèle à la tonalité traditionnelle tout en lui ouvrant des débouchés nouveaux, mais très limités, grâce à une interprétation personnelle de la fonction des intervalles. C'est ce genre de méditation qui l'amènera vers un retour radical à une conception moins libre, moins spontanée et plus conventionnelle de la composition musicale. En 1939, il réside en Suisse et, en 1940, se fixe pour treize ans aux États-Unis, où il enseignera la composition à l'université Yale. En 1953, il reviendra s'installer en Europe et finira ses jours en Suisse romande.

« Contrairement à ce qui s'est passé en France, où la musique nouvelle a pris son essor dans un groupe de jeunes musiciens, les « Six », que relayèrent ensuite d'autres groupes, c'est le nom seul de Paul Hindemith que l'on trouve à l'origine du mouvement moderne en Allemagne : le seul musicien allemand de renommée internationale et d'envergure supranationale pour la période entre les deux guerres. Quelle évolution étrange que celle de cet homme ! Autrefois l'enfant terrible qui épouvantait tous les milieux bien pensants, aujourd'hui symbole d'un esprit conservateur que les mêmes milieux proposent en modèle à la jeunesse ! Autrefois le type même du musicien instinctif, d'une vitalité énorme et souvent très agressive, aujourd'hui le maître fêté qui produit œuvre sur œuvre selon des règles sévères que

lui-même érige et s'impose, et jouissant comme professeur de composition d'un très grand prestige. Autrefois le casse-cou avide d'expériences qui gravait une musique de film dans le rouleau d'un orgue mécanique et écrivait avec Brecht un *Lehrstück* accueilli par une tempête d'indignation, aujourd'hui le conservateur d'une tradition spécifiquement allemande. » (Strobel, Encyclopédie de la Pléiade, *Musique*, tome II, 1963.)

Hindemith s'est manifesté dans tous les genres, depuis l'ouvrage didactique et le petit feuillet d'album pianistique jusqu'à l'opéra et au grand oratorio. Ses œuvres de jeunesse sont marquées par les influences de Brahms, Bruckner, Reger et Richard Strauss, mais indiquent déjà, malgré l'indécision de leur style, que l'on est en présence d'un jeune tempérament qui s'apprête à secouer l'écrasant passé allemand. Puis l'opéra de chambre en un acte, d'après un livret du peintre expressionniste Oskar Kokoschka, *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1921), et le quatuor à cordes opus 16 (1922) vont établir sa réputation de dynamiteur de la dignité wilhelmienne et introduire les audaces de Stravinski et du jazz, de la liberté rythmique et des violences de la percussion dans un pays jusqu'alors fermé à toute tendance novatrice. L'indignation devait tout en même temps être portée à son comble par le spectacle de marionnettes *Das Nusch-Nuschi* (1921) et l'autre opéra en un acte *Sancta Susanna* (1921), qui ne put être joué que sous la protection de la police. De nombreuses œuvres de musique de chambre vont suivre, dont les frottements harmoniques participent des mêmes audaces, mais qui laissent cependant prévoir, par leur rigueur contrapuntique et leur sens de la forme, que ce ne sont là qu'exploits provisoires. À partir du cycle *Das Marienleben* pour soprano et piano (1924), un premier tournant légèrement conservateur s'amorce au contact qu'eut alors le musicien avec les œuvres de Bach et de la période baroque, qui vont dès lors avoir une profonde influence sur ses créations ultérieures : une quantité considérable d'œuvres de musique de chambre pour toutes les formations possibles et toutes les formes concertantes imaginables, que viendront couronner le *Concerto pour orchestre* (1925) et l'opéra *Cardillac* (1926), d'après *Mademoiselle de Scudéry* de Hoffmann. C'est la période que l'on a appelée « néo-baroque », mais où le style reste encore très vivant et instinctif. C'est en tout cas la rupture, bien nécessaire, avec la musique à programme dont le répertoire allemand se nourrissait depuis des années et d'abondance : on est dans l'abstraction.

Jusqu'alors il y avait eu chez Hindemith une volonté instinctive d'internationalisme : elle va commencer à disparaître vers cette époque, où un certain germanisme reprend le dessus pour ne cesser ensuite de s'accroître. Ce phénomène débute notamment avec une des plus belles partitions de son auteur, la *Konzertmusik* pour cordes et cuivres (1931). Auparavant avaient cependant encore vu le jour deux ouvrages encore assez satiriques et modernistes, le sketch *Hin und Zurück* (1927) et l'opéra *Neues vom Tage* (1929), qui lui vaudra par la suite la condamnation du régime nazi. En 1934, il termine l'opéra auquel il travailla longtemps, *Mathis der Maler*, drame de la création artistique fondé sur les aventures du peintre Mathias Grünewald, signe quelque peu autobiographique de ses inquiétudes esthétiques. Puis ce sont de nouveau sonates, symphonies et concertos qui se succèdent en quantité dans un esprit qui passe peu à peu du néo-classicisme au néo-romantisme brucknérien (*Symphonie en « mi » bémol*, 1940). En 1944, une intéressante tentative est réalisée avec *Hérodiade*, où il « transpose la prosodie du poème de Mallarmé en mélodies instrumentales » pour onze exécutants, entreprise originale qui rompt le cours uni de cette production, dès lors académique, que viendra couronner le grand opéra, d'un germanisme écrasant et non dépourvu de pompiérisme, *Die Harmonie der Welt* (1957), dont le personnage central est Kepler et qui est un énorme plat de philosophie et de métaphysique.

Carrière glorieuse et décevante d'un admirable artisan de la musique dont l'esprit n'a pas soutenu la plume à la hauteur des possibilités et des ambitions de celle-ci.

HODEIR (André), compositeur et musicologue français (Paris 1921). Son activité s'est essentiellement déroulée dans le domaine du jazz (v. *Dictionnaire du jazz* de Frank Ténot). Mais, après des études extrêmement sérieuses au Conservatoire de Paris, où il a travaillé notamment avec Olivier Messiaen, Hodeir s'est signalé par un ouvrage violent, plein d'idées non conformistes et souvent fort justes, *la Musique depuis Debussy* (1961), où sont examinés sans complaisance quelques-uns des grands problèmes et quelques-unes des grandes personnalités de la musique moderne.

HOÉRÉE (Arthur), compositeur et musicologue belge (Saint-Gilles 1897) qui a fait toute sa carrière en France. Il a été l'un des premiers compositeurs de musiques de film et en écrivit un nombre considérable, ainsi que des ballets, de la musique de chambre et des mélodies où se retrouve le style le plus généralement utilisé entre les deux guerres et les influences de Stravinski, de Roussel et d'Honegger. À ces trois maîtres, qu'il admire très évidemment, il a d'ailleurs consacré des études remarquables : *Igor Stravinsky et ses trois chefs-d'œuvre dramatiques* (1928), *Albert Roussel* (1938) et *Arthur Honegger* (1950).

HOFMANNSTHAL (Hugo **von**), poète et dramaturge autrichien (Vienne 1874-1929). De 1909 à sa mort, il a été le librettiste de Richard Strauss, avec qui il a écrit notamment *Elektra, Der Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos, Die Frau ohne Schatten, Die Ægyptische Helena* et *Arabella*. Ainsi qu'en témoigne sa correspondance volumineuse, passionnante et pittoresque avec Strauss, rarement collaboration à une œuvre musicale aura été aussi loin de la part d'un homme de lettres. « Jamais un musicien n'a trouvé une aide aussi féconde. Il restera irremplaçable pour moi et pour le monde de la musique » (Richard Strauss).

HOLLIGER (Heinz), compositeur et hautboïste suisse (Langenthal 1939). Il s'est d'abord fait connaître comme virtuose, puis a attiré l'attention par ses propres compositions. Après ses études traditionnelles, il a travaillé notamment avec Pierre Boulez. Ses œuvres principales, qui se situent dans la tendance post-sérielle et qui sollicitent fréquemment les ressources de son instrument, sont : *Erde und Himmel*, petite cantate de chambre pour ténor (1961), *Doppel-Herzkanon* pour soprano, hautbois d'amour et célesta (1962), *Improvisationen I, II, III* (1962-1963), *Glühende Rätsel* pour alto et dix instruments (1964), l'opéra *Der magische Tänzer* (1967), *Siebengesang* pour ensemble vocal, récitant, hautbois solo et orchestre (1968). Il est un des musiciens les plus intéressants de la jeune école suisse.

HOLST (Gustav), compositeur anglais d'origine suédoise (Cheltenham 1874 - Londres 1934). Il doit être considéré comme l'un des principaux artisans de la Renaissance anglaise au seuil du XX^{e} siècle, à côté de Vaughan Williams. Passionné pour les madrigalistes élisabéthains et pour le folklore anglais, il fut cependant assez lent à se libérer d'une influence wagnérienne initiale. Créateur d'inspiration inégale, il fut un orchestrateur hors pair et d'une virtuosité éclatante. Son œuvre la plus convaincante est la suite *The Planets* (1914-1916), fruit de sa passion pour l'astrologie. Elle avait été précédée de toute une série de pages inspirées par la philosophie et la théologie de l'Inde, notamment le recueil d'hymnes du *Rig Veda* pour chœurs et orchestre (1903) et l'opéra de chambre *Savîtri* (1907). Plus tard, dans un style éloquent qui évoque celui de Florent Schmitt, il donna *The Hymn of Jesus* (1917) et *Ode to the Death* (1919). Un grave accident nerveux devait transformer son art à partir de 1923 et le pousser vers une austérité allant à l'ascétisme : *Symphonie chorale* (1924), un concerto pour deux violons (1929) et un beau poème symphonique inspiré de Thomas Hardy, *Edgon Heath* (1927), qui l'a justement fait comparer à Sibelius.

HONEGGER (Arthur), compositeur suisse (Le Havre 1892 - Paris 1955). Il fit toute sa carrière en France, qu'il avait choisie comme patrie d'adoption bien qu'il ait

conservé de profonds caractères alémaniques — sa famille était originaire de Zurich. Il a appartenu au groupe des Six*, et c'est ainsi qu'il s'est fait connaître à ses débuts à Paris. Auparavant, il avait fait deux ans d'études à Zurich avec Friedrich Hegar, qui avait été un ami de Brahms. Sa carrière créatrice suit à peu près la même courbe que celles de Hindemith et de Prokofiev : après une première période marquée de quelques turbulences d'avant-garde, il a peu à peu évolué dans un retour à la tradition post-romantique allemande pour terminer dans un académisme désabusé. Il aura été une des grandes personnalités de son temps, et il a laissé le souvenir d'une nature pleine de bonté, de chaleur et d'une générosité à laquelle ses cadets n'ont jamais fait appel en vain.

Nourri de Beethoven, de Strauss et de Reger, il termina ses études au Conservatoire de Paris, puis rencontra Darius Milhaud, qui le conduisit chez Charles Koechlin. Après des premières œuvres de style incertain, il révéla sa personnalité avec un *Premier Quatuor à cordes* (1917), qui reste une de ses meilleures pages. La même année, *le Dit des Jeux du monde*, influencé par Schönberg et Stravinski, devait confirmer cette remarquable impression première. Entrant ensuite dans l'orbite du groupe des Six, il devait cependant préciser : « Je n'ai pas le culte de la foire ni du music-hall, mais au contraire celui de la musique de chambre et de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et de plus austère [...]. J'attache une grande importance à l'architecture musicale, que je ne voudrais jamais voir sacrifiée à des raisons d'ordre littéraire ou pictural [...]. Mon grand modèle est J.-S. Bach. Je ne cherche pas, comme certains musiciens anti-impressionnistes, un

Arthur Honegger. *Phot. Kicia Laffon.*

retour à la simplicité harmonique. Je trouve, au contraire, que nous devons nous servir des matériaux harmoniques créés par cette école, qui nous a précédés mais dans un sens différent, comme base à des lignes et à des rythmes. Bach se sert des éléments de l'harmonie tonale comme je voudrais me servir des superpositions harmoniques modernes » (Honegger). Il est toujours resté fidèle à cette esthétique et à un style inspiré de ces principes. Mais, dans la première partie de sa carrière, il l'a fait avec une certaine agressivité polytonale, puis, peu à peu, il est revenu à un langage plus traditionnel. Il se situait donc à tous égards assez loin de l'esthétique « selon Jean Cocteau » de ses camarades de la période héroïque des Six.

De sa première époque, et sous l'impulsion d'un tempérament fort vif, datent ses œuvres les plus personnelles et les plus vivantes : la très belle cantate *Pâques à New York* pour soprano et quatuor à cordes, sur le texte de Blaise Cendrars (1920); la jolie *Pastorale d'été* pour orchestre, d'après Rimbaud (1920); l' « action scénique » *Horace victorieux* (1921), qui frise l'univers atonal (« l'œuvre la plus originale qui soit sortie de mes mains », disait-il); l'oratorio *le Roi David* (1921), qui reste une de ses œuvres les plus vigoureuses en dépit d'un certain néoclassicisme qu'atténue un langage harmonique très incisif pour l'époque; le poème symphonique *Pacific 231*, qui fit sensation et même scandale par son évocation d'une locomotive en plein effort, l'une des premières œuvres de musique « industrielle », partition cependant très classique en forme de grand choral et qui fit beaucoup pour sa renommée; quelques sonates dans lesquelles il se livre à des innovations formelles un peu faussement révolutionnaires; un oratorio biblique moins fort que le précédent, *Judith* (1925), mais dans lequel il expérimente une prosodie qu'il mettra au point dans son opéra *Antigone* (1927), sur un livret de Jean Cocteau — cette prosodie nouvelle consiste à déplacer les accents de la langue française, voire à les inventer lorsqu'ils n'existent pas, ce qui est fréquemment le cas, dans le dessein de mettre en valeur la plastique et la signification expressive de telles syllabes ou de tels mots importants, en rapport avec le tissu symphonique. Ce procédé arbitraire ne s'est pas révélé particulièrement convaincant, mais il n'empêche qu'*Antigone* demeure une des meilleures réussites musicales et dramatiques de son auteur, dont c'était d'ailleurs une des œuvres préférées.

C'est vers 1930, après le concerto pour violoncelle et orchestre (1929), assez artificiellement « influencé » par le jazz, qu'Honegger commença à prendre son virage néo-classique avec des partitions comme le mimodrame *Amphion*, d'après Paul Valéry, pour Ida Rubinstein, et *les Cris du monde*, oratorio profane sur le monde moderne. Cette évolution devait rapidement le conduire au néo-romantisme de la *Symphonie liturgique* (1931); de l'oratorio populiste *Jeanne au bûcher*, d'après Paul Claudel, pour Ida Rubinstein; de l'opéra également populiste et bien peu défendable *l'Aiglon*, d'après Edmond Rostand et écrit en collaboration avec Jacques Ibert (1936); de *la Danse des morts* (1938) et de *Nicolas de Flue* (1939), qui reprennent le ton de *Jeanne au bûcher*, de même que plus tard la *Cantate de Noël* (1953); et de ses deux dernières symphonies : la quatrième, dite « Deliciae basilienses », et la cinquième, dite « di tre ré » (1946 et 1950).

Un grand artisan en son art, mais dont la fin de carrière marque un fléchissement auquel une certaine tendance à la facilité combinée à un profond pessimisme n'est sans doute pas étrangère.

HORENSTEIN (Jascha), chef d'orchestre américain d'origine russe (Kiev 1898). Il fait l'essentiel de sa carrière en Europe. On lui doit la première exécution en France de la partition intégrale du *Wozzeck* d'Alban Berg (O. R. T. F., 1950) en concert public.

HORVATH (Josef Maria), compositeur autrichien d'origine hongroise (Pécs 1931) qui s'inscrit, non sans un certain académisme, dans la tradition post-sérielle (*Hölderlin-Lieder*, *Messe*, *Die Blinde*, « & » pour neuf instruments, *Entropia*,

Redundanz I, II et *III).* En 1967, il a reçu le prix du concours international de composition des Jeunesses musicales de Montréal.

HOUDY (Pierick), compositeur français (Rennes 1929). Il a travaillé au Conservatoire de Paris, où il a eu notamment pour maîtres Maurice Duruflé et Darius Milhaud. Il a reçu le prix Emmanuel-Chabrier (1954) et le grand prix musical de la Ville de Paris (1955). On lui doit un oratorio, *l'Ecclésiaste,* un concerto pour trois trompettes et cordes, un *Divertimento* pour cors, trompettes et piano, ainsi qu'une *Cantate à saint Michel,* composée pour le millénaire de l'abbaye (1966).

HRISANIDE (Alexandre), compositeur roumain (Petrila 1936). Il a fait ses études au conservatoire de Bucarest, où il est aujourd'hui professeur. Il a achevé sa formation au Conservatoire américain de Fontainebleau et au cours de vacances de Darmstadt (1965-1967). Il a reçu le prix de la Fondation Lili-Boulanger (Boston 1965). Il poursuit également une carrière de pianiste avec succès. Ses tendances initiales l'auraient plutôt porté vers une forme de néo-classicisme, comme dans ses *Volumes-Inventions pour violoncelle et piano* (1963), mais par la suite il a bientôt évolué dans le cadre de ce que la jeune école roumaine appelle son structuralisme : « *C'était issu stellaire...* » et *Unda,* d'après Mallarmé, pour chœur, orgue, cuivres, percussions (1965), ou *M. P. 5* pour cinq instruments (1967).

HUBEAU (Jean), compositeur français (Paris 1917), élève de Paul Dukas, prix de Rome 1934, directeur du conservatoire de Versailles (1942), puis professeur au Conservatoire de Paris (1957). Ses concertos et sonates témoignent d'une affirmation de néo-classicisme très volontairement et élégamment cultivé.

HUBER (Klaus), compositeur suisse (Berne 1924), l'une des personnalités dominantes de l'école helvétique actuelle dans la tendance post-sérielle. Depuis 1964, il est professeur de composition au conservatoire de Bâle. L'emploi qu'il fait d'un langage avancé ne l'empêche pas de se référer à certaines antiques traditions médiévales et renaissantes, et ce jusqu'au chant grégorien. Son catalogue, déjà considérable, comporte des œuvres aussi remarquables par la facture que par la sincérité et la hauteur d'inspiration, notamment : *Soliloquia,* d'après saint Augustin (1960-1962), oratorio qui demeure l'une de ses réalisations capitales; *Oratio Mechtildis* (1956) pour alto et orchestre de chambre; *Litania instrumentalis* (1957); *Noctes intelligibilis lucis* pour hautbois et piano (1961); *Moteti-Cantiones* pour quatuor à cordes (1963). Il est aussi l'animateur de la section suisse de la Société internationale pour la musique contemporaine.

HUEBNER (Herbert), musicologue allemand (Bockhau 1903). Depuis 1947, il anime avec le plus grand dynamisme la section de musique contemporaine *(Das neue Werk)* de la radio de Hambourg, où il a beaucoup fait pour les jeunes musiciens français, notamment pour Pierre Boulez à ses débuts.

HUGON (Georges), compositeur français (Paris 1904). Élève de Paul Dukas au Conservatoire de Paris, directeur du conservatoire de Boulogne-sur-Mer (1934-1940), puis professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris (1948), il est l'auteur de deux symphonies (1941 et 1951), ainsi que de *Chants de deuil et d'espérance* pour orchestre (1948).

HURÉ (Jean), compositeur français (Gien 1877 - Paris 1930). Il a fait une carrière de pianiste et d'organiste, tandis qu'il produisait des œuvres d'un style néo-franckiste (trois symphonies, deux messes, un grand nombre d'œuvres de musique de chambre, un drame lyrique et une opérette), ainsi que de nombreux travaux théoriques sur la musique populaire, l'orgue, le piano, saint Augustin et Rameau.

HURNÍK (Ilja), compositeur tchécoslovaque (Prague 1922), le dernier élève de Novák. Pianiste de talent, critique et polé-

miste plein de verve caustique, c'est un néo-classique qui déborde de force et de santé. Épris de concision, de clarté et de perfection formelle, il révère Stravinski comme son grand modèle, et ses meilleures réussites s'apparentent à la fois à Prokofiev et à Poulenc. Il en est notamment ainsi dans sa cantate folklorique *Maryka* (1955), dans son oratorio *Noé* (1958), dans son joli concerto pour hautbois, cordes et piano (ou clavecin) [1959], dans ses *Moments musicaux* pour onze instruments (1962) et son cycle de mélodies pour contralto et petit orchestre, d'après le *Cantique des cantiques, Sulamit* (1964). C'est un des tempéraments les plus dynamiques de l'école tchèque actuelle dans ses tendances traditionnelles.

HUSA (Karel), compositeur tchèque (Prague 1921). Il est venu compléter ses études musicales à Paris avec Arthur Honegger et Nadia Boulanger (1946). Depuis 1954, il est fixé aux États-Unis, où il enseigne la composition à l'université Cornell. On lui doit *Fresque* pour orchestre (1948), *Portrait* pour cordes (1949), un concertino pour piano (1952), une symphonie (1955), *Sérénade* pour quintette à vents, xylophone, harpe et orchestre à cordes (1960). Il a conservé le sens de la musique nationale.

I

IBERT (Jacques), compositeur français (Paris 1890-1962), grand prix de Rome (1919), directeur de la Villa Médicis (1936-1961), administrateur de la Réunion des théâtres lyriques nationaux (1955-1956). Il a été le camarade d'Honegger et de Darius Milhaud au Conservatoire de Paris, mais ne les a pas suivis dans leurs audaces de jeunesse. Malgré un langage saupoudré en surface de quelques impertinences harmoniques post-ravéliennes, c'est un classique et un traditionaliste à l'élégance académique. Sa production occupe un catalogue considérable, qui sollicite tous les genres, depuis le modeste feuillet d'album pianistique (où il a de la grâce) jusqu'au grand opéra (où il a le souffle un peu court), en passant par le quatuor à cordes et le concerto.

ICHIYANAGI (Toshi), compositeur japonais (Hyōgo 1933). Il a travaillé d'abord dans son pays, puis aux États-Unis avec Copland, et avec John Cage (1957). Dans un style éclectique il témoigne d'une certaine invention sonore *(Life-Music, Distance, Invito all'oscurità, Musik für Klavier IV, Sapporo, Appearance).*

ILIEV (Constantin), compositeur et chef d'orchestre bulgare (Sofia 1924). Il a travaillé avec Vladigherov et Alois Hába. Parti du style folklorisant en honneur dans les pays de l'Est, il s'est essayé à l'assimilation de quelques techniques modernes, mais sans grande conviction, semble-t-il : cinq symphonies, quatre quatuors à cordes, un opéra. Comme chef d'orchestre, il essaie également parfois de se tenir au courant des mouvements actuels.

impressionnisme. Ce terme, emprunté à la peinture, a été appliqué à la musique depuis Debussy, donnant ainsi lieu à toute une cascade de malentendus. Dans cette conception impropre, il veut généralement désigner des musiques qui, plus ou moins influencées par Debussy, témoignent d'un certain flou dans l'écriture et l'orchestration. Cette impropriété provient du fait que le terme a ainsi été employé par des musicologues et critiques de l'époque

debussyste ou immédiatement post-debussyste, pour qui les audaces du musicien de *la Mer* (ainsi que, dans certains cas, celles de Ravel) n'étaient que manifestations anarchiques et arbitraires par rapport aux canons d'école. Comme dans la peinture, le terme a donc d'abord été sensiblement péjoratif. Debussy ayant occasionnellement manifesté de l'admiration pour la peinture de Claude Monet (le contraire eût été bien surprenant), on en profita pour bâtir là-dessus toute la théorie imaginaire et trompeuse de l'impressionnisme debussyste. C'était complètement méconnaître l'essence profonde de l'art debussyste, qui est plutôt symboliste, mallarméen, et qui, si l'on veut absolument une correspondance picturale, est infiniment plus proche, par son organisation architectonique interne, des *Montagnes Sainte-Victoire* de Cézanne.

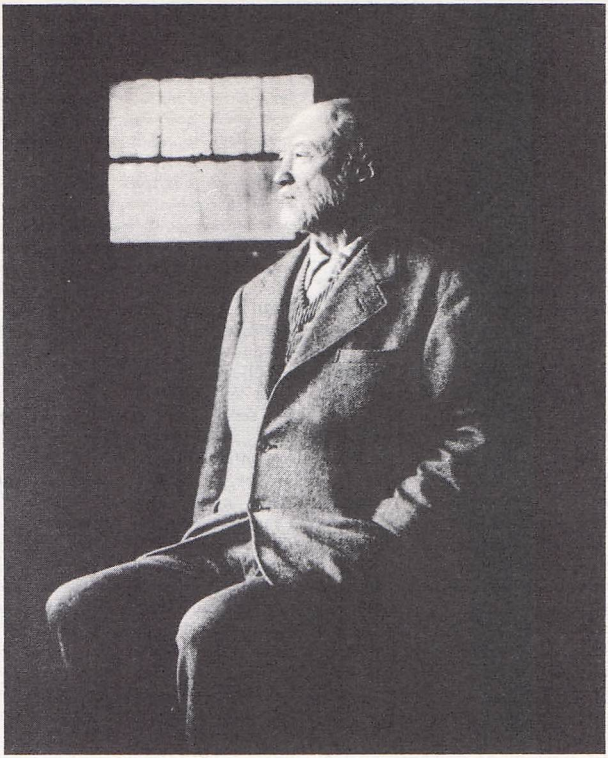
L'impressionnisme musical n'existe donc pas en tant que catégorie technique, non plus qu'en tant que catégorie esthétique, et surtout pas dans des cas de ce genre. Tout au plus peut-on dire qu'il désigne, assez vaguement d'ailleurs, un style d'expression musicale représentatif ou figuratif à mi-chemin entre le descriptif du poème symphonique romantique et l'abstrait classique ou moderne. Dans ce cas, Debussy n'est pas non plus le premier représentant d'une sensibilité musicale de cet ordre : Janequin, Couperin, Rameau, le Berlioz de la *Symphonie fantastique* et quelques autres pourraient être dits « impressionnistes ». Ce serait donc une des constantes de la musique française, de même que l'on peut déceler une constante « expressionniste » dans la musique allemande, cela déjà au niveau de Schütz et de J.-S. Bach, et pas seulement à partir de Schönberg et d'Alban Berg. À l'époque récente, on pourra aussi trouver des manifestations de caractère « impressionniste » jusque dans des musiques très avancées, particulièrement dans l'électro-acoustique (François Bayle, Pierre Henry), autant que chez Olivier Messiaen ou certains compositeurs de la tendance post-boulézienne (J.-P. Guézec). Le mot reste donc vague, dangereux, et, répétons-le, générateur de grands malentendus.

INGHELBRECHT (Désiré Émile), compositeur et chef d'orchestre français (Paris 1880-1965). Sa production se situe de manière épigonale et superficielle dans l'orbite debussyste. Comme chef d'orchestre, il a été un bon serviteur de la musique de son temps : théâtre des Champs-Élysées (1913), Ballets suédois (1920), Opéra-Comique (1924), créateur et animateur de l'Orchestre national de l'O. R. T. F. (1934). Il a publié plusieurs ouvrages de souvenirs et de vulgarisation : *Comment on ne doit pas interpréter Faust, Carmen, Pelléas* (1933), *Souvenirs d'un musicien* (1947), *le Chef d'orchestre et son équipe* (1949), *Claude Debussy*, en collaboration avec sa femme (1953), *Le chef parle au public* (1957), où son esprit caustique fait merveille.

inspiration. Elle existe aussi chez les musiciens de la jeune école, contrairement à ce que croit un certain public conservateur, contrairement aussi à ce qu'affectent de prétendre certains musiciens modernes qui en sont abondamment pourvus cependant. Mais pas plus chez ceux-ci que chez les grands maîtres du passé, elle n'est le fruit d'un délire pythique et miraculeux : elle reste une invention supérieure qui ne peut rien sans la science de l'artisanat et de l'art.

IRELAND (John), compositeur anglais (Bowdon 1879 - Washington, Kent, 1962), professeur de composition au Royal College of Music, où il a formé de nombreux cadets. Influencé par Brahms, Debussy, Ravel et Stravinski, il a un style éclectique, de facture solide, et il s'est volontiers manifesté par une expression de tendance plutôt abstraite dans de nombreuses œuvres pour piano, dans son oratorio *These Things Shall Be*, ainsi que dans une centaine de mélodies. Malgré les influences signalées, sa musique possède une saveur typiquement britannique.

IVES (Charles), compositeur américain (Danbury 1874 - New York 1954). C'est une des figures les plus singulières, les plus originales de la musique du XX^{e} siècle, l'un des pionniers les plus intrépides du



Charles Ives. *Phot. CBS.*

langage sonore actuel. C'est l'un des plus profondément américains des compositeurs américains. Son art est un mélange surprenant, déconcertant de naïveté et d'audace, de banalité et de génie, ce qui s'explique par ses origines : il resta sa vie durant fidèle au petit monde sentimental et provincial de la Nouvelle-Angleterre, nourrissant son inspiration de chants populaires, de danses rustiques *(barndances)*, de marches militaires, et tout particulièrement de cantiques et hymnes d'église. Son père, musicien de talent, éveilla certainement la curiosité de l'enfant par son goût d'expériences alors étranges : il faisait chanter ses enfants à plusieurs voix en quarts de ton, ou encore dans plusieurs tonalités différentes, et procédait aux tentatives spatiales les plus surprenantes en faisant partir de deux points opposés du village deux fanfares s'avançant l'une vers l'autre et se croisant au son de deux musiques différentes, tandis qu'un troisième groupe de musiciens jouait au sommet du clocher de l'église : Ives se souviendra de ce procédé

dans le second mouvement des *Three Places in New England* (1903-1914).

À l'âge de quatorze ans, Ives était déjà organiste de sa bourgade natale. Dès 1891, il aborde la polytonalité et la polyrythmie, dont son *Psaume LXVII* pour chœur (1894) offre un exemple déjà saisissant, en avance d'au moins vingt ans sur l'évolution musicale universelle, et vers 1900, il écrit des passages entiers en langage atonal. Son maître, Horatio Parker, qui était très conservateur, fut scandalisé par les audaces de cet élève hors série. En 1898, Ives décida d'entrer dans les affaires, devenant ainsi un « musicien du dimanche » dont les week-ends, passés à Danbury, étaient consacrés à la musique. Cette attitude radicale lui permit de créer en toute indépendance, sans se soucier du succès matériel : il ne fut d'ailleurs ni joué ni édité à l'époque. Sa période la plus féconde et la plus novatrice se situe entre 1903 et 1916. Mais lorsque Ives, en possession d'une immense fortune, acquise à la tête d'une compagnie d'assurances, se retira en 1930, il avait cessé de composer depuis quelque cinq ans. Sa vieillesse, assombrie par une mauvaise santé, lui permit au moins de connaître enfin la consécration : lorsque le pianiste John Kirkpatrick créa, en 1939, la *Concord Sonata* (1915), qui est son chef-d'œuvre, ce fut une véritable révélation. Mais la plupart de ses grandes compositions symphoniques ne furent jouées qu'à partir de 1950 environ — il n'aura donc pu en entendre qu'une partie —, et nombre d'entre elles sont toujours inédites. Il ne fait pourtant plus de doute qu'en dépit de faiblesses et d'inégalités flagrantes Ives est le génie le plus audacieux que la musique américaine ait produit jusqu'ici.

Son œuvre, considérable en quantité, aborde tous les genres, sauf le théâtre. L'histoire de la composition des œuvres d'Ives est aussi chaotique que leur forme : la plupart de ses grands ouvrages ont été menés de front, et leur élaboration s'étend parallèlement sur plusieurs années, dix à quinze, parfois même davantage. D'une manière purement intuitive, Ives a découvert et exploité, au début de notre siècle, avant les inventeurs et utilisateurs officiellement reconnus jusque-là : la polytonalité (d'une audace comparable à celle de Darius Milhaud vingt ans après), l'atonalité pure (dix ans avant Schönberg), la polyrythmie (dans une complexité que n'ont retrouvée que les bandes magnétiques actuelles), la modulation métrique qui en découle (reprise de nos jours par Elliott Carter et quelques jeunes), la musique spatiale évoluant sur plusieurs plans distincts (annonçant les musiques concrètes et électroniques, ainsi que certaines œuvres instrumentales comme les *Gruppen* de Stockhausen). Tout cela a été réalisé avant 1910 par cet homme extraordinaire, coupé de tout contact avec la musique européenne et ne possédant qu'une formation pratiquement autodidacte, étendue d'ailleurs à peu d'auteurs. À côté de cela, on trouve des réminiscences naïves du XIX^{e} siècle, des passages entiers d'un romantisme de dixième ordre, plat et pauvre, mais une grande fraîcheur, une totale pureté sauvent l'œuvre d'Ives de l'ennui comme de la vulgarité. Certains de ces passages peuvent d'ailleurs être considérés déjà comme des « collages » tels qu'on les pratique depuis peu. Si les compositions pour grand orchestre, les plus riches d'innovation, sont particulièrement hétérogènes à cet égard, les pièces brèves pour petites formations sont d'une hardiesse sonore telle que souvent on pourrait les prendre pour des créations datant du lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Si l'importante *Deuxième Symphonie* (1897-1902) et l'harmonieuse et modeste *Troisième Symphonie* (1901-1904) mêlent encore l'ancien et le nouveau, avec une prédilection pour les « Hymns Tunes » de la Nouvelle-Angleterre, l'originalité d'Ives apparaît totale dans la *Symphonie en quatre parties* (non numérotée) intitulée *Holidays* et consacrée aux grandes fêtes nationales américaines (1904-1913), dans l'extraordinaire chef-d'œuvre des *Three Places in New England* (1903-1914), dans les suites pour orchestre dites *Orchestral Sets* (1904-1911 ; 1912-1915), enfin dans de saisissantes pièces isolées, souvent plus parfaites que les grands ensembles, comme *Central Park in the Dark* (1907) ou *The Unanswered Question* (1908). L'œuvre

symphonique d'Ives atteint son point culminant dans la gigantesque *Quatrième Symphonie* pour plusieurs orchestres (1910-1916). D'autres sont demeurées inachevées, ou seulement à l'état d'ébauches, telles la *Cinquième Symphonie*, qui devait devenir *Universe Symphony* (1911-1916), ou cette étrange partition qui a été terminée par Gunther Schuller en 1967 et qui porte un titre digne d'Olivier Messiaen : *Chromâtimelôdtune*.

Parmi les pièces pour petites formations (aux sonorités souvent agressives et insolites, avec beaucoup d'instruments à vent et de percussion), il faut citer : les *Tone Roads I à III* (1911-1915), proches de Webern ; l'étonnant scherzo *Over the Pavements* (1906-1913) ; l'exemple prophétique de musique aléatoire dit *Hallowe'en* (1911), pièce qui se joue plusieurs fois de suite de manière chaque fois différente ; *The Pond* (1906) ; *Rainbows* (1914). Dans plusieurs de ces pièces on trouve même l'utilisation sérielle du total chromatique ! Ives a également écrit de la musique de chambre pour des formations plus traditionnelles, mais avec une égale liberté d'inspiration et de langage : quatre sonates pour piano et violon (1903-1915), deux quatuors à cordes (1896 ; 1907-1913), dont le deuxième est un chef-d'œuvre de densité et de concentration digne du voisinage des œuvres contemporaines de Bartók et de Schönberg, qu'il surpasse d'ailleurs par l'audace de la conception. Notons aussi un trio avec piano (1904-1911).

Les œuvres pour piano, fort nombreuses, sont dominées par la *Deuxième Sonate*, dite *Concord Sonata, Massachusetts 1840-1860* (1909-1915), qui est non seulement l'une des œuvres les plus attachantes de toute la production moderne américaine, mais également une des grandes pages pianistiques du XX^{e} siècle. Cette œuvre est inspirée, en ses quatre parties qui durent dans leur ensemble trente-cinq minutes, par quatre philosophes ou écrivains typiques de la petite ville de Concord : Emerson, Hawthorne, les Alcotts et Thoreau. C'est une œuvre d'une puissante portée poétique et d'une audace d'écriture saisissante : l'Amérique dans sa hardiesse et sa naïveté, dans sa grandeur et sa sincérité.

Ives a écrit près de cent cinquante mélodies, allant du romantisme schumannien de ses dix-sept ans aux pages les plus surréalistes et les plus extravagantes. Ici, comme dans les œuvres vocales et chorales avec orchestre, la réalité quotidienne de la vie américaine, avec ses aspects poétiques, politiques et sociaux, occupe une grande place : attitude également prophétique par la façon dont elle annonce le « réalisme socialiste » cher aux esthètes officiels soviétiques ; mais Ives ne tombe jamais dans la platitude ni dans la vulgarité de ce chapitre de la production russe. C'est ainsi que l'on trouve des pages inspirées par les émeutes consécutives à la prohibition, tout comme le tableau fantastique et féerique de l'entrée au paradis du général Booth, fondateur de l'Armée du salut.

L'une des dernières manifestations créatrices et novatrices de ce pionnier indomptable fut *Three Quarter-Tone Piano Pieces* (1924) pour deux pianos accordés en quarts de ton.

Deux derniers détails d'ordre biographique : sa carrière d'homme d'affaires se place de 1907 à 1930, à la tête de la compagnie d'assurances dont il était le fondateur, avec Julien Myrick, sous la raison sociale « Ives & Myrick » ; sa *Troisième Symphonie* a reçu le prix Pulitzer en 1947.

Un prophète, un grand poète.

J

JACOB (Maxime), compositeur français (Bordeaux 1906). Il travailla le piano avec Yves Nat, l'harmonie avec Koechlin et la composition avec Gédalge, avant de recevoir les conseils de Darius Milhaud et de militer dans les rangs de l'école d'Arcueil. Ses premières compositions (mélodies, un opéra-comique, une *Sérénade*, une *Ouverture*) se rattachent aux aspirations de simplicité et de clarté des disciples de Satie. Converti et entré en religion (sous le nom de dom Clément) au monastère d'En-Calcat, il devient organiste (élève de Cabié et Duruflé) et compose des œuvres pour orgue et pour chœurs (*Quatre Chansons entre l'âme et l'époux*, 1949; *Voca Mariam*, 1950; *le Chemin de la Croix* pour récitant et cordes, 1966; *Chant en l'honneur du saint sacrement*, 1966; *Prières de nos frères les animaux*, 1966), toutes œuvres d'une inspiration fraîche et jeune, ainsi que d'une réelle invention mélodique.

JACQUE-DUPONT (Jacques **Dupont**, dit), compositeur français (Paris 1910). Il se destinait initialement à la carrière pianistique. Après un grand prix de Rome (1931), il s'orienta vers la composition. Son style, d'un néo-classicisme éclectique, s'exprime dans son poème symphonique *Nuit, le Bal du pont du nord, la Clef des songes* (ballets représentés à l'Opéra-Comique), *Septentrion*, son oratorio *San Martin, le saint à l'épée de lumière* et l'opéra-ballet *le Roy fol*. Il est inspecteur de l'enseignement musical.

JANÁČEK (Leoš), compositeur tchécoslovaque (Hukvaldy 1854 - Ostrava 1928). Il est remarquable par son esprit de modernité au seuil de l'école tchèque contemporaine. Très nationaliste sans être platement folklorisant et conservant encore une certaine attitude romantique quant à l'expression subjective (*Deuxième Quatuor à cordes*, dit « Lettres intimes », 1928), il

Leoš Janáček. Portrait par B. F. Dolbin. Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*

est la grande personnalité du XX[e] siècle dans son pays.
Dans ses opéras *Jenufa* (1904), *Voyage de Monsieur Broucek dans la lune* (1908-1917), *Katia Kabanova* (1919-1921), *le Petit Renard intelligent* (1921-1923) et surtout *l'Affaire Makropoulos* (1923-1925) et *De la maison des morts* (1927-1928), il utilise un style très original et très nouveau de motifs courts donnant lieu à un travail serré et élaboré, d'une plastique musicale alors inhabituelle, avec une rythmique également très personnelle et une technique d'orchestration vivement novatrice. Il ne recherchait pas la nouveauté systématique, mais il en eut l'intuition et l'instinct les plus profonds.

JÁRDÁNYI (Pál), compositeur hongrois (Budapest 1920 - 1966). Il a travaillé avec Zoltán Kodály et fut professeur à l'académie de musique de 1946 à 1959. Il a eu le prix Erkel (1952 et 1953), ainsi que le prix Kossuth (1954). Son activité a surtout été intéressante dans le domaine du folklore hongrois, lequel influence directement sa musique de chambre et sa musique symphonique. Comme ethno-musicologue, il laisse un nom grâce à de nombreux ouvrages théoriques, en se signalant notamment par sa collaboration au *Corpus musicae popularis hungaricae*.

JARRE (Maurice), compositeur français (Lyon 1924). Il a fait ses études traditionnelles, reçu les conseils d'Arthur Honegger et travaillé la percussion avec Félix Passerone. Il a été directeur de la musique au Théâtre national populaire sous le règne de Jean Vilar (1950-1964) et y a composé de nombreuses musiques de scène.
Pendant cette période, il a également écrit quelques œuvres de concert qui ont attiré l'attention sur lui : *Passacaille à la mémoire d'Arthur Honegger* (1959), *Armida* (1953), *Mouvements en relief* (1954), *Mobile pour violon et orchestre* (1961), dans lesquelles, sans appartenir vraiment à la tendance post-sérielle, il participe à certaines recherches de celle-ci, notamment dans le domaine spatial, et non sans une certaine adresse, d'ailleurs. Sa partition du ballet *Notre-Dame de Paris* (1965) paraît être née d'un malentendu, qui n'empêche pas son grand succès dans une chorégraphie de Roland Petit à l'Opéra de Paris, et marque le seuil d'une évolution qui fait maintenant de Maurice Jarre l'un des grands fournisseurs de Hollywood, où il est fixé et où il a donné des best-sellers tels que la fameuse chanson de *Docteur Jivago* (1965) entre autres musiques de films.

JAUBERT (Maurice), compositeur français (Nice 1900 - Azerailles-sur-Moselle, tué au combat, 1940). Tard venu à la musique, il n'eut guère que dix ans de carrière. Il laisse quelques œuvres instrumentales et des mélodies, mais c'est surtout dans la musique de film qu'il s'illustra *(Zéro de conduite, Quai des brumes, Drôle de drame, Carnet de bal, Quatorze-Juillet)*, ainsi que par des musiques de scène comme celles de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Tessa, la nymphe au cœur fidèle* de Giraudoux, chez Jouvet.

JELINEK (Hanns), compositeur autrichien (Vienne 1901 - 1969). Il eut une formation autodidacte, puis travailla avec Schönberg et Berg, et devint professeur de l'académie de musique de Vienne. Il a reçu le prix de la ville de Vienne (1947) et le prix de l'État autrichien (1966). De tendance post-romantique à ses débuts, il est ensuite devenu un apôtre du dodécaphonisme classique. Ses œuvres (six symphonies, un ballet, de nombreuses compositions de musique de chambre, des lieder et des musiques de film) dénotent un certain penchant à l'académisme.

JENNY (Albert), compositeur suisse (Soletta 1912). Il a surtout subi les influences de Honegger et Frank Martin, tout en ne méconnaissant pas, cependant, les apports de Schönberg, Bartók et Hindemith. Il demeure rattaché au système tonal et utilise fréquemment les modes d'église dans une production dont la moitié au moins est d'inspiration religieuse.

Jeune-France (groupe de la), groupe amical formé par quatre compositeurs français (Paris, 1936) en réaction contre ce

qu'ils considéraient alors comme l'envahissement de la musique française par l'abstraction d'Europe centrale : André Jolivet, Olivier Messiaen, Daniel Lesur et Yves Baudrier — ce dernier étant l'initiateur et le porte-parole de tous au nom d'une devise qui pourrait se résumer en ces mots : sincérité, générosité, conscience. La raison sociale *Jeune-France* marque une volonté de retour à une certaine conception néo-romantique de la musique. Aucun principe technique ou esthétique n'a uni les quatre hommes, et chacun a fait sa carrière de façon très personnelle. Comme pour la plupart des groupes de ce genre, il ne s'est, en somme, agi que d'une étiquette éphémère de publicité et de lancement, qui s'est d'ailleurs révélée efficace et qui ne faisait que consacrer une amitié partagée et des aspirations communes.

JOHANSON (Sven Eric), compositeur suédois (Västervik 1919), membre du *groupe du Lundi**. Comme de nombreux compositeurs scandinaves, il a longtemps et profondément subi l'influence de Hindemith et folklorisa un peu sous le signe du bartokisme. Il participa au mouvement de renouvellement du langage musical, soutenu très volontairement et très systématiquement par beaucoup de musiciens suédois, et a adopté la technique dodécaphonique, mais en ce domaine aussi son style demeure assez éclectique.

JOLAS (Betsy), femme compositeur française (Paris 1926). Elle fit ses premières études musicales aux États-Unis et les termina au Conservatoire de Paris, notamment avec Darius Milhaud et Olivier Messiaen. Rapidement inscrite dans la tendance post-sérielle, elle a aussitôt attiré l'attention par une invention très riche, un sentiment poétique raffiné et un style d'une extrême élégance dans le maniement des événements sonores. Elle a rencontré un très brillant succès avec son *Quatuor II* (1964) pour soprano coloratura et trio à cordes, mais auparavant elle s'était déjà imposée aux yeux des spécialistes avec des compositions telles que *l'Œil égaré*, cantate d'après Victor Hugo, *Dans la chaleur vacante*, cantate d'après Du Bouchet, *Mots* pour cinq solistes et huit instruments, *Motet II* pour chœur et petit orchestre, *J. D. E.* pour quatorze instruments, *D'un opéra de voyage*, très remarquable pièce pour orchestre de chambre, et *Points d'aube* pour alto et treize instruments à vent. Dans toute l'école musicale du XX^e^ siècle, il n'y a guère eu de femmes compositeurs aussi solidement et richement douées que Betsy Jolas.

JOLIVET (André), compositeur français (Paris 1905), élève de Paul Le Flem et d'Edgar Varese, membre du groupe de la Jeune-France*. Il a été directeur musical à la Comédie-Française (1945-1959), a reçu le grand prix musical de la Ville de Paris (1951), le grand prix international des Compositeurs (1954), est président des concerts Lamoureux (1963) et professeur de composition au Conservatoire de Paris (1966). Avec Olivier Messiaen, il a été l'un des deux hommes du groupe de la Jeune-France qui ont toujours eu le souci d'élargir et de renouveler le langage musical. À ce point de vue, l'une de ses saillantes réalisations de jeunesse est le recueil de pièces pour piano intitulé *Mana* (1935), dont Messiaen a aussitôt souligné le caractère novateur. La première période de sa production, tout en répondant à ces préoccupations, est généralement pénétrée d'un certain post-romantisme dans la mesure où sa musique, de tendance humaine et religieuse, veut être « une manifestation sonore en relation directe avec le système cosmique universel ». C'est dans cette ambiance que sont conçus son quatuor à cordes (1934), *Trois Poèmes pour ondes Martenot* (1935), *Cinq Incantations pour flûte* (1936), *Cosmogonie* (1938), *Cinq Danses rituelles* (1939), *Symphonie de danses* (1940). Le néo-romantisme s'accentue avec des œuvres comme *Trois Chants des hommes* (1937), *Trois Complaintes du soldat* (1940). *À cette époque*, Jolivet précise qu'il a voulu, du point de vue technique, se libérer du système tonal, non pas en adoptant la théorie des douze sons (qui lui paraît négliger les phénomènes naturels de la résonance des corps sonores), mais, au contraire, en usant de ceux-ci avec tous leurs harmoniques et sur-

tout les plus éloignés. De là il résulte de nouveaux procédés de modulation, l'abandon des principes habituels d'écriture harmonique à quatre voix, la mise au point d'une dynamique de la sonorité, cette dynamique venant compléter la notion de rythme (celui-ci n'étant pas uniquement, selon lui, la répétition de formules métriques ou seulement le début du lyrisme, mais étant déterminé aussi par les phrases et les intensités du flux sonore). Il a ainsi mis au point — et en voie de continuel enrichissement — « un langage atonal qui a pour pivot des notes, des accords, des groupes sonores, des rythmes clefs autour desquels la masse mouvante de la musique s'organise et s'épanouit ; des formes renouvelées où le développement prend une place prépondérante, développement élargi, par opposition, commandant aussi bien la mélodie que l'harmonie, que les groupes rythmiques ou que même les masses sonores, écriture instrumentale elle aussi renouvelée, avec usage d'instruments à sonorités nouvelles, comme les ondes électroniques et les instruments exotiques ».

Ces caractères et les résultats de ces recherches s'affirment dans les œuvres de

André Jolivet. *Phot. Lipnitzki.*

l'après-guerre : d'abord avec une série de concertos (trompette, basson, flûte, harpe, ondes Martenot, percussion, piano, violoncelle, entre 1948 et 1967), dont le plus remarquable et le plus significatif est le concerto pour piano (1950), où Jolivet occidentalise des éléments de langage exotique, participant ainsi à ce phénomène d'orientalisation de la musique en marche depuis le début du XX[e] siècle ; puis avec l'*Épithalame* pour orchestre vocal à douze parties (1953), la *Première Symphonie* (1953), la *Suite transocéane* (1955), l'oratorio *la Vérité de Jeanne* (1956), la remarquable *Deuxième Sonate pour piano* (1957), la *Messe « Uxor tua »* (1962), la *Troisième Symphonie* (1964), la *Suite en concert pour flûte et percussion* (1965).
Dans la perspective de cette évolution et de cette immense production, Jolivet apparaît comme un indépendant qui suit la marche du temps tout en préservant jalousement sa liberté : ses œuvres les plus récentes sont, selon ses propres termes, fondées sur l' « emploi sériel d'un langage modal élargi, utilisant les données essentielles des musiques des peuples primitifs ». Suivant son instinct, il évolue logiquement avec son époque, par ses itinéraires personnels, et édifie une œuvre dont il convient de ne pas mésestimer l'importance et qui en font un peu une sorte de Roussel de sa génération.

JONGEN (Joseph), compositeur belge (Liège 1873 - Sart-lez-Spa 1953). Il fut un musicien de tendance plutôt académique, qui sut, cependant, recevoir les influences de Franck, Fauré, Debussy et d'Indy, ce qui n'est pas sans donner un certain caractère éclectique à son style, notamment dans une symphonie, quatre concertos et plusieurs compositions de musique de chambre. Il a enseigné le contrepoint et la fugue aux conservatoires de Liège (1903) et de Bruxelles (1920), dirigeant ce dernier de 1925 à 1939. Membre de l'Académie royale de Belgique, il était membre correspondant de l'Institut de France.

JORA (Mihail), compositeur roumain (Roman 1891), de formation partiellement germanique. Ses œuvres instrumentales et vocales s'alimentent aux sources populaires et folkloriques en un langage des plus traditionnels. Comme professeur au conservatoire de Bucarest depuis 1929, il a formé la plupart des compositeurs roumains à l'aide d'un enseignement classique qu'il a professé jusqu'en 1962.

K

KABALEVSKI (Dimitri), compositeur russe (Saint-Pétersbourg 1904), élève de Miaskovski. Il est actuellement l'un des compositeurs officiels soviétiques les plus fêtés de son pays. Son catalogue d'œuvres voisine actuellement le centième numéro d'opus. Il s'est manifesté en tous les genres, depuis l'opéra jusqu'au modeste feuillet d'album pour piano. Il possède un art sagement tonal, conformiste, sans personnalité, ami de la facilité, que lui permet un métier traditionnel très solide.

KABELÁČ (Miloslav), compositeur tchécoslovaque (Prague 1908), personnalité la plus importante de sa génération. D'inspiration forte et sombre, d'un souffle réellement ample et d'une grande maîtrise architecturale, ascétique jusqu'à la nudité parfois, il est habile à bâtir de longues et saisissantes progressions, et possède un tempérament de symphoniste. Ce sont, d'ailleurs, ses six symphonies qui l'imposent le mieux (1942-1964) : la première pour cordes et percussion ; la troisième pour cuivres, orgue et timbales ; la cinquième avec soprano ; et la sixième avec bande électro-acoustique. Même dans des œuvres relativement avancées, comme ses *Huit Inventions pour percussion* (1965), composées pour le fameux groupe de Strasbourg, une parenté bartokienne demeure dans sa musique.

KADOSA (Pál), compositeur hongrois (Léva [auj. Levice] 1903), élève de Kodály et de Székely. Il est directeur de l'enseignement du piano à l'académie de Budapest depuis 1945 et a reçu les prix Erkel et Kossuth. Dans ses six symphonies, ses quatre concertos pour piano et ses deux concertos pour violon se manifeste un musicien traditionaliste formé à l'école germanique et qui, depuis 1950 surtout, s'exprime volontiers dans une saveur folklorique.

KAGEL (Mauricio), compositeur argentin (Buenos Aires 1931), élève de Ginastera. En 1957, il se fixa en Allemagne, où il a travaillé au studio électronique de la radio de Cologne. Depuis 1959, il est le chef du Kölner Ensemble für neue Musik. Il enseigne aux cours d'été de Darmstadt (1960), ainsi qu'à l'université de Buffalo (1965). En 1965, il a reçu le prix Koussevitzki. C'est un des tempéraments les plus puissants et les plus audacieux de la génération des moins de quarante ans, mais ses productions sont inégales. Influencé à ses débuts par Stockhausen, il est l'un de ceux qui ont le plus efficacement contribué à rechercher l'incorporation de la musique électro-acoustique au matériel sonore traditionnel. Il est également l'un des premiers à avoir exploré le domaine de la musique aléatoire, et il y est allé fort loin. Il est également l'un de ceux qui cherchent à déborder la musique de concert vers une tendance — encore bien expérimentale — que l'on désigne par l'expression « théâtre musical », domaine dans lequel Kagel est l'un des plus aventureux supporters du néodadaïsme qui fleurit depuis les années 60. Citer ses œuvres principales revient à énumérer une longue série d'expériences qui, selon les hasards, sont des réussites artistiques incontestables et impressionnantes ou de simples bégaiements : sextuor à cordes (1953) ; *Transición II* pour piano, percussion et deux bandes magnétiques

(1958); *Anagrama* pour quatre voix, chœur parlé et ensemble de chambre (1958); *Transición I* pour bande magnétique (1960); *Sur scène,* essai de théâtre musical (1960); *Sonant* pour guitare, harpe, contrebasse et percussions de peau (1960); *Pandorasbox* pour accordéon (1960); *Metapiece (mimetics)* pour piano (1961); *Antithese* pour sons électroniques (1962); *Die Frauen* pour voix et instruments (1964); *Match* pour percussion et deux violoncelles, scène de « théâtre musical » (1964); *Diaphonie* pour chœur, orchestre et projections de diapositives (1964); *Musik aus tremens* pour instruments réinjectés publiquement, d'après un délire provoqué par la drogue (1965); *Camera obscura,* pièce chromatique pour sources lumineuses (1965); *Musique pour instruments de la Renaissance,* montage sonore réalisé à partir des timbres d'instruments anciens, une de ses plus jolies réussites (1966); *Kommentar et Extempore,* monologue avec gestes (1967); *Variations* pour chanteurs et acteurs (1967), *Ludwig van* (1970), spectacle musical pour le bicentenaire de Beethoven. Cette simple énumération de titres et de formations suffit à montrer l'infatigable imagination du musicien, dont certaines trouvailles sont saisissantes. Il faut fermer les yeux sur les ratages pour ne conserver que l'image d'une force de la nature et d'un grand talent.

KAHOWEZ (Günter), compositeur autrichien (Vöcklabruck 1940). D'abord élève du conservatoire Bruckner de Linz, puis de Jelinek, Ligeti, Stockhausen et Earl Brown, il obtint le prix de composition de Saint-Hubert-en-Ardennes (1966). Dans la tendance post-sérielle et aléatoire, c'est un espoir brillant : *Klangrythmen* pour piano (1962), *Megalyse* pour instruments électroniques (1962); *Duale* pour clarinette et guitare (1963), *Ouverture et pantomime* (1964), *Structures* pour six instruments (1965).

KALABIS (Viktor), compositeur tchécoslovaque (Prague 1923). Deux symphonies, un concerto pour piano, un concerto pour violon et deux quatuors à cordes en font une des personnalités les plus attachantes de sa génération. Artiste en pleine évolution, sa *Musique pour cordes* (1963) le montre rejoignant l'avant-garde sérielle.

KAUFMANN (Dieter), compositeur autrichien (Vienne 1941), élève de G. von Einem, O. Messiaen et R. Leibowitz. Il semble tenté de faire une synthèse entre certains éléments de la tradition et la technique sérielle, ainsi que celle des mètres variables : *Memento für F. G. Lorca* pour trois voix et cinq instruments, *Imago amoris* pour quintette à cordes, *Prova e concerto,* ballet de chambre, *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, Choralpartita* pour orgue.

KELEMEN (Milko), compositeur yougoslave (Iodrovska Statina, Croatie, 1924). Il a travaillé à Paris avec Tony Aubin et Olivier Messiaen, et en Allemagne avec Fortner. Avec Ivo Malec, il est un des très rares représentants d'une véritable avant-garde yougoslave. Parti du climat bartokien, il est passé par le dodécaphonisme classique et est parvenu au niveau le plus avancé des recherches post-sérielles et aléatoires. Il est le fondateur de la Biennale musicale de Zagreb, qui est l'un des grands festivals européens de musique contemporaine; il est à la tête de l'école musicale et de la vie musicale de son pays. Ses œuvres révèlent un tempérament d'une vitalité et d'une fraîcheur remarquables, loin de tout intellectualisme stérile. Les principales et les plus significatives sont : *Improvisations concertantes* pour cordes (1952), encore bartokiennes, puis *Études contrapuntiques* pour quintette à vents (1957), de style dodécaphonique, *Constellations* pour petit orchestre (1958), *Skolion* (1960), prix Beethoven de Bonn, *Transfigurations* pour piano et orchestre (1961), *Équilibres* pour deux orchestres (1962), *Radiant* pour huit exécutants (1964), œuvre aléatoire susceptible de soixante-douze variantes, *le Héros et son double,* ballet (1964), *le Nouveau Locataire,* opéra d'après Ionesco (1964), *les Mots,* d'après J.-P. Sartre (1965), *Musik für Heissenbüttel* (1968) et l'opéra *l'État de siège,* d'après Camus (1969). Un voyage en Inde a encore

enrichi les possibilités expressives et inventives d'un talent qui ne cesse de se confirmer avec une habileté artisanale de premier ordre.

KELKEL (Manfred), compositeur français d'origine allemande (Siersburg 1929). Il a été l'élève de Jean Rivier et de Darius Milhaud, et a reçu un prix au concours de composition de Liège (1956). Depuis 1957, il est directeur musical des éditions Heugel, à Paris. Ses compositions, d'une facture très solide, se situent sur le versant néo-classique (pour le théâtre, *le Cœur froid* et *la Mandragore;* pour le concert, *Musique funèbre à la mémoire des victimes innocentes d'une guerre,* plusieurs concertos et différentes pièces de musique de chambre).

KELLER (Ginette), femme compositeur française (Asnières 1925). Elle a fait ses études musicales au Conservatoire de Paris (composition avec T. Aubin, esthétique et analyse avec O. Messiaen), prix de Rome 1951, prix du concours de composition de la reine Elisabeth de Belgique (1957), prix de composition au concours international de Mannheim (1967). Elle est actuellement professeur d'une classe de solfège au Conservatoire de Paris. A ce jour, ses principales partitions témoignent d'un tempérament porté au néo-classicisme : *Fresque* pour orchestre de chambre (1957), *Variables* pour orchestre de chambre (1961), concerto pour piano et orchestre (1963), *Sept Mouvements incantatoires* pour orchestre (1964), *Incidences poétiques* pour flûte et harpe (1968), et *Paramorphoses* pour orchestre à vents, piano et percussion (1969).

Aram Khatchatourian. *Phot. Pic.*

KETELBEY (Albert), compositeur anglais (Birmingham 1875 - Cowes 1959). Il s'est taillé une popularité mondiale dans le domaine de la musique de variétés à l'échelon symphonique et de ce que l'on appelle plus couramment « musique de genre » (*Sur un marché persan, Dans les jardins d'un monastère, Dans le jardin d'un temple chinois,* etc.). Il a été seize ans organiste à Saint John de Wimbledon, puis quelque temps directeur de la section musicale de la Columbia Gramophone Co. Il a d'ailleurs écrit aussi un concerto pour piano, un quintette à vents et un quatuor avec piano. Dans la perspective populiste, et toute question de goût mise à part, il ne manque pas d'invention.

KHATCHATOURIAN (Aram), compositeur russe (Tiflis 1904), considéré avec Chostakovitch et Kabalevski comme l'un des grands héros musicaux des pays soviétiques. Il est venu tard à la musique, a travaillé avec Miaskovski et n'a commencé à composer que vers la trentaine. Dans le cadre de la tradition tonale et avec des thèmes empruntés généralement au folklore arménien, il compose une musique

dynamique, mais sans originalité, souvent facile et vulgaire, dont certaines pages sont d'ailleurs des best-sellers dans le monde entier (*Danse du sabre*, concerto pour violon), qui font une fois de plus penser que, si le grand-père de l'école russe actuelle, Rimski-Korsakov, avait du souffle, de la distinction et du talent, il n'a pas encore trouvé d'héritier digne de lui.

KHRENNIKOV (Tikhon), compositeur russe (Ielets, Russie, 1913), élève du conservatoire de Moscou, l'un des fruits les plus secs de l'école soviétique. Considérant la musique de Prokofiev et de Chostakovitch comme beaucoup trop moderne, il monte la garde avec vigilance contre toute tentative d'émancipation harmonique, et il le fait avec d'autant plus de force qu'il est député au soviet suprême de la R. S. F. S. R., secrétaire de l'Union des compositeurs de l'U. R. S. S., et qu'il dirige les échanges musicaux avec l'étranger. La pauvreté de son opéra *Dans la tempête*, de ses musiques de scène et de film, de ses chants de masse et de ses mélodies paraît sans espoir. Malgré ses efforts, l'inspiration populaire elle-même lui est refusée. Son cas est d'ailleurs légendaire et ne serait que comique si l'homme ne disposait de tant de pouvoirs administratifs et politiques.

KILLMAYER (Wilhelm), compositeur allemand (Munich 1927), élève de Carl Orff (1953). Dans un style éclectique, il a composé de nombreux ouvrages pour le théâtre : *la Buffonata* (1961), *la Tragedia di Orfeo* (1961), la farce *Yolimba* (1964), l'action scénique *Une leçon de français* (1966). On lui doit aussi un concerto pour piano (1956), une *Kammermusik* pour ensemble de jazz (1956), *Sappho* pour soprano et orchestre de chambre (1961), *Hymnen und Gesänge*, d'après J.-B. Racine (1964), *Tre Canti di Leopardi* (1966) et de nombreuses musiques pour théâtre de marionnettes.

KIRCHNER (Leon), compositeur américain (Brooklyn 1919), élève de R. Sessions, E. Bloch et A. Schönberg. Après avoir enseigné à l'université de Californie méridionale (1950-1954) et à Mills College (1954-1961), il a succédé à W. Piston comme professeur de composition à Harvard. Il est également pianiste et chef d'orchestre. On lui doit, dans un langage assez éclectique, *Scenes from an Opera* (1957), *Sinfonia in Two Parts* (1951), deux concertos pour piano (1953 et 1963), un concerto pour violon, violoncelle, dix vents et percussion (1960). Il appartient à la tendance néo-classique américaine.

KIRKPATRICK (John), pianiste américain (New York 1905), élève de Philips et de Nadia Boulanger, à Paris. Il s'est notamment consacré à l'œuvre de Charles Ives, dont il a dressé le catalogue complet (1959). C'est lui qui, pour la première fois, et au prix d'un immense travail, a donné la première audition (par cœur) de la *Concord Sonata* d'Ives en 1939, ce qui fut alors considéré comme une performance presque incroyable.

Klangfarbenmelodie, expression allemande signifiant « mélodie de couleurs de timbre » et inventée par Schönberg dès le début de ce siècle en se fondant sur l'idée que l'on peut créer de véritables mélodies sur une seule et même note en en variant seulement le timbre. Dans la troisième des *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16, il donna, dès 1909, l'exemple d'un accord immuable, mais dont l'orchestration sans cesse changeante forme l'unique matière musicale du morceau. La dernière de ces cinq pièces offre l'exemple d'une ligne mélodique continue passant sans cesse d'un instrument à l'autre. Cette technique a été reprise très brillamment et avec beaucoup de richesse et de raffinement par Webern, surtout à partir des *Pièces pour orchestre* op. 10, ainsi que dans sa très originale orchestration du *Ricercar à six* de *l'Offrande musicale* de Bach. Une partition comme *Jeux* de Debussy parvient à des résultats analogues, mais instinctivement et de façon complètement extérieure au système viennois, qu'il ignorait d'ailleurs. Cette conception, très riche de possibilités, a pris une importance capitale dès le lendemain de

la Seconde Guerre mondiale, surtout depuis que Pierre Boulez et ses disciples en ont étendu les conséquences au domaine de la musique spatiale.

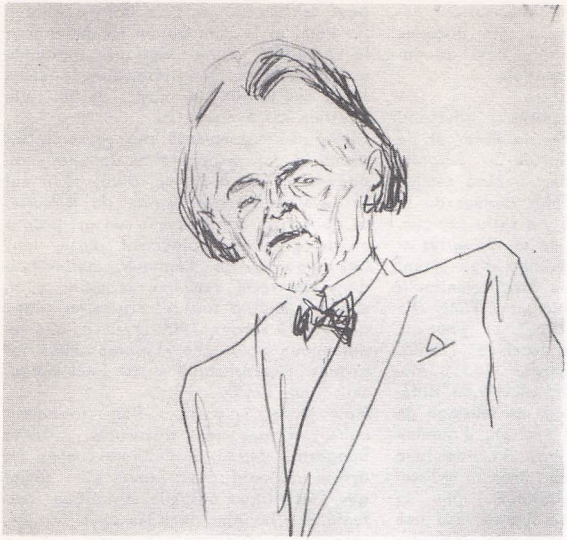
KLEBE (Giselher), compositeur allemand (Mannheim 1925), élève de Rufer et de Blacher. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il s'est imposé comme l'une des natures les plus douées de la jeune école allemande de cette époque, collectionnant les prix de toutes sortes et donnant des œuvres sérielles d'un accent très personnel et d'une vive invention : pour le théâtre *Die Räuber* (1956), *Die tödlichen Wünsche* (1959) et pour le concert *Die Zwitschermaschine* (1950), *Symphonie pour 42 cordes* (1951), *Moments musicaux* (1954), ainsi que différents concertos et œuvres de musique de chambre. Depuis 1960 environ, il semble s'être installé dans une sorte d'académisme sériel assez figé, et son talent, indiscutable, se fait plus laborieux : pour le théâtre *Alkmene* (1961), *Figaro lässt sich scheiden* (1963), *Jacobowsky und der Oberst* (1966) et pour l'église plusieurs œuvres vocales religieuses d'une facture solide. Mais que ce soit la fantaisie de ses opéras ou la ferveur de ses compositions sacrées, son art a pris maintenant une raideur affirmée et une attitude d'ailleurs assez convenue. Klebe a conquis la liberté, mais ne semble pas savoir s'en servir. Il est cependant un musicien de classe.

KLEIBER (Erich), chef d'orchestre autrichien naturalisé argentin (Vienne 1890 - Zurich 1956). Il fit la plus grande partie de sa carrière en Allemagne. De 1923 à 1933, il fut Generalmusikdirektor de l'Opéra d'État de Berlin, et à ce titre fut le créateur de *Wozzeck* d'Alban Berg (1926) et de *Christophe Colomb* de Darius Milhaud (1930). En 1935, il a quitté l'Allemagne en protestation contre la politique culturelle du régime nazi et s'est fixé en Argentine.

KODÁLY (Zoltán), compositeur hongrois (Kecskemét 1882 - Budapest 1967). C'est la personnalité la plus intéressante de son pays après celle de Béla Bartók, dont il fut l'ami et le compagnon de lutte pour la création d'une musique nationale authentiquement hongroise, dans le même esprit que Bartók*, à propos de qui cette question est évoquée ici.

Après avoir commencé par recueillir les chants et danses populaires dans les campagnes, il vint à Paris (1905), où il eut la révélation déterminante de Debussy, ce qui lui permit d'élargir son art propre et de prendre rapidement place dans l'avant-garde de l'époque, notamment dans une série d'œuvres de musique de chambre tout à fait remarquables (deux quatuors à cordes, 1909 et 1918 ; une sonate pour violoncelle et piano, 1909 ; et surtout une saisissante sonate pour violoncelle seul, 1915).

Mais Kodály n'a rien d'un révolutionnaire, et dès son admirable *Psalmus hungaricus* (1923) il s'affirme comme un artiste national avant tout. Bien avant que l'esthétique officielle soviétique n'ait tenté de s'imposer dans les pays de l'Est, et avec une distinction de pensée et une grandeur d'inspiration que l'on trouvera ensuite rarement en Russie soviétique en dehors de Prokofiev, Kodály vise à créer une musique comprise par le peuple, dont elle tire sa substance et à qui elle est tout entière dédiée. Cette attitude n'a jamais rien eu, chez lui, de démagogique : à l'écart de toute concession ou facilité, la production de Kodály témoigne dès lors d'une dignité et d'une générosité exemplaires, en accord avec la noblesse et la spiritualité de l'homme. Celui-ci est devenu peu à peu le patriarche vénéré de la musique hongroise et son leader indiscuté après le départ de Bartók pour l'exil. Il est toujours resté beaucoup plus proche que Bartók de la vie musicale hongroise : autant qu'un grand compositeur, il a été un très grand professeur de composition et a formé toutes les générations qui lui ont succédé. Il s'est également penché sur la formation musicale des masses et en particulier des enfants. Grâce à lui, la musique occupe dans l'enseignement musical hongrois une place privilégiée, et s'est imposée par des méthodes d'enseignement que bien des pays (dont la France



Zoltán Kodály. Portrait au crayon par B. F. Dolbin. Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*

à une date récente) lui ont empruntées. Il estime à juste titre que la clef de la musicalité du peuple se trouve dans le chant choral, et c'est dans ce domaine que son activité créatrice s'est de plus en plus exercée. Son langage résolument tonal, mais enrichi de toutes les ressources de l'harmonie que l'on dit (et que lui-même qualifiait) « impressionniste » jusqu'à la polytonalité, sa courbe mélodique éminemment plastique, richement expressive, la chaleur humaine de son inspiration le prédestinaient à être un maître de la musique vocale. Ses œuvres chorales sont innombrables, allant de délicieux chœurs d'enfants jusqu'à de vastes fresques comme les *Tableaux de Matra* (1931) et les pages d'inspiration sacrée tels le saisissant motet *Jésus et les marchands du Temple* (1934), le fameux *Psalmus hungaricus* (1923), le *Te Deum de Budapest* (1936) ou la *Missa brevis* (1945).

À la scène, il a donné le truculent opéra-comique *Hary Janos* (1926) et *la Chambre des fileuses sicules* (1932), ouvrages folkloriques mais inspirés. À l'orchestre, il a donné de nombreuses suites de danses populaires (*Marosszek*, 1930; *Galanta*, 1934), mais ses œuvres symphoniques maîtresses, toutes deux de 1939, sont les *Variations du paon* et le *Concerto pour orchestre*.

KŒCHLIN (Charles), compositeur français (Paris 1867 - Le Canadel 1951), d'origine alsacienne par son père. Il suivit des cours pendant deux ans à l'école Polytechnique, puis entra au Conservatoire de Paris (1890), où il travailla notamment avec Massenet et Fauré (1896-1897). Il se consacra ensuite lui-même à l'enseignement, et à ce titre a eu une influence importante sur la formation de musiciens tels que F. Poulenc, H. Sauguet et quelques autres de la même génération; son enseignement était très ouvert et donnait sur les techniques alors les plus avancées. Il enseigna ensuite aux États-Unis (1927-1937), puis à la Schola cantorum de Paris, et toujours à titre privé. En 1949,

il a reçu le grand prix de la Musique française. Vivant très retiré, fuyant les fonctions publiques et les honneurs, il travailla passionnément et avec une indépendance totale, possédant une science considérable de toutes les techniques, y compris le dodécaphonisme sériel, qu'il fut le seul musicien français à utiliser avant 1946 (mais il ne l'utilisa qu'entre guillemets). Ses œuvres, toujours négligées et aujourd'hui assez oubliées, se ressentent sans doute un peu de cette inlassable curiosité, et son style en est marqué par un certain éclectisme, lequel ne correspond cependant jamais au néo-classicisme. Il semble, toutefois, que sa nature l'ait porté vers une harmonie de caractère modal et un emploi fréquent de la polytonalité, emploi d'ailleurs précoce dans la chronologie du XX[e] siècle, car il fut l'un des premiers à la pratiquer à côté de Stravinski et de Milhaud. Son catalogue d'œuvres est considérable et dépasse les deux cents numéros d'opus, dans tous les genres, sauf l'opéra. On lui doit également de nombreux ouvrages didactiques sur l'harmonie, le contrepoint, la fugue et la polyphonie modale, traités où se retrouvent son culte pour les plus antiques traditions et son goût pour les nouveautés les plus audacieuses.

KOERING (René), compositeur français (Andlau 1940). D'abord autodidacte, il a suivi les cours de Boulez, Stockhausen et Maderna à Darmstadt. Il se situe dans la tendance post-sérielle largement dépassée. Il a longtemps souffert de la crise d'originalité juvénile, mais, en dépit de cette attitude et de cette affectation, il a toujours été possible de constater chez lui une véritable nature et une originalité vraie. À côté d'un goût de la destruction fracassante, il a bientôt montré qu'il possédait un sens de la construction, un peu brouillonne peut-être, encore éclectique, mais procédant d'un tempérament musical authentique. Aussi, dès avant qu'il se soit décanté, et qu'il ait trouvé une rigueur et formé un style, ses premières œuvres méritent d'être citées : *Combat T 3N* pour piano et orchestre, créé au festival de Donaueschingen en 1962, *Ci-gît I* pour voix et ensemble de chambre, *Suite intemporelle* pour chant, récitant et six instruments, *Musique pour une Passion* pour orchestre, *Triple et trajectoires* pour deux orchestres et piano.

KOLISCH (Rudolf), violoniste américain d'origine autrichienne (Klamm am Semmering 1896). Il est le fondateur du quatuor de ce nom, et à ce titre il a été un ardent défenseur de la musique contemporaine, en particulier de l'école viennoise. Il a travaillé avec Schönberg (dont il a été le beau-frère) et a créé de nombreuses œuvres d'Anton Webern.

KÖMIVES (Janos), compositeur et chef d'orchestre français d'origine hongroise (Budapest 1932). Il doit l'essentiel de sa formation au conservatoire F. Liszt de Budapest, où il travailla notamment avec Kodaly, Farkas et Somogyi. Fixé en France (où il a été naturalisé) depuis 1956, il y a terminé ses études de composition dans la classe de D. Milhaud au Conservatoire de Paris. En marge de sa carrière de chef européen qui absorbe la plus grande partie de ses activités, il compose à l'écart de tout système et dans une indépendance esthétique complète : à côté de nombreuses musiques pour le cinéma, le théâtre et la radio (son oratorio radiophonique *La Vera Istoria della cantoria di Luca Della Robbia* a remporté le prix Italia 1968), il a composé *Epilogues* pour cuivres, le ballet *Up to date*, pour Janine Charrat, et *Recitativo pour orchestre* (1969).

KONTARSKY (Alfons et Aloys), pianistes allemands (Iserlohn 1932, 1931). Ils jouent la plupart du temps en duo et consacrent l'essentiel de leur activité à la musique sérielle et post-sérielle. Leur jeu se recommande par une exactitude et une précision vertigineuses, ainsi que par un sens exceptionnel des styles nouveaux. Ils ont réalisé notamment un enregistrement remarquable de la musique pour quatre mains et deux pianos de Debussy ; et Aloys a gravé une version intégrale absolument exemplaire des onze premiers *Klavierstücke* de K. Stockhausen.

KOPELENT (Marek), compositeur tchécoslovaque (Prague 1932), actuellement une des personnalités les plus intéressantes et les plus dynamiques de son école nationale. Il a vite échappé à l'esthétique du réalisme socialiste et folklorisant pour évoluer vers les techniques nouvelles, sans pourtant en assimiler complètement l'esprit. Ses récentes compositions, *Musique pour cinq* (1964), *Matka* pour chœur et flûte (1964), *Hommage à Vladimir Holan* pour neuf instruments (1965), *Snéhah* pour ensemble instrumental, batterie et bande magnétique (1967), montrent qu'il tend à se développer avec une originalité certaine dans le climat de recherches sonores caractérisant notre époque. Il est l'animateur d'un remarquable ensemble de musique de chambre contemporaine, *Musica viva pragensis*, qui a remporté un vif succès au festival de Donaueschingen en 1968.

KOPPEL (Hermann David), compositeur danois (Copenhague 1908), qui fait aussi une carrière de pianiste. Depuis 1949, il est professeur au conservatoire de sa ville natale. Ses six symphonies et ses sept concertos pour différents instruments (dont quatre pour piano) le montrent d'abord influencé par Carl Nielsen, puis par Stravinski quant à la vitalité rythmique et par Bartók quant au goût d'incorporer à la musique savante des éléments empruntés à la musique populaire.

KOSMA (Joseph), compositeur français d'origine hongroise (Budapest 1905 - Paris 1969). Fixé à Paris depuis 1933, il avait d'abord travaillé à Berlin avec H. Eisler, dont il a, dans une certaine mesure, adopté le style de caractère populaire, mais sans platitude et avec une intonation réellement personnelle. Il s'est rendu célèbre d'abord avec ses chansons sur des poèmes de Prévert, et il est, à cet égard, l'un des premiers et meilleurs auteurs de la « chanson intellectuelle » de l'après-guerre *(les Feuilles mortes, Barbara, Inventaire, les Enfants qui s'aiment)*. On lui doit aussi des musiques de film comme *la Grande Illusion* (1936), *les Enfants du paradis* (1945), *les Portes de la nuit* (1946); au théâtre, ses meilleures réussites sont *les Canuts* (1959), *Un amour électronique* (1962), ainsi qu'un excellent ballet d'ambiance, *le Rendez-vous* (1945). Avec l'opéra satirique *les Hussards* (1969), créé à l'Opéra de Lyon quelques semaines après sa mort, le style de Kosma semblait amorcer une évolution vers une écriture plus élaborée, intellectualisée, et vers un climat apparenté à l'expressionnisme germanique.

KOTOŃSKI (Włodzimierz), compositeur polonais (Varsovie 1925). De 1952 à 1954, il se livre, comme beaucoup de ses collègues, à des recherches de caractère folklorique (plus particulièrement celui des Tatras). Mais à la faveur de la libéralisation culturelle intervenue en Pologne après les événements de 1956, il évolue rapidement vers l'avant-garde et suit les cours de Darmstadt (1957-1960). À côté de Tadeusz Baird, il est le premier sériel polonais que l'on ait remarqué en Occident, notamment avec sa remarquable *Musique de chambre* pour vingt et un instruments et percussion (1958), qu'avaient précédée ses *Miniatures* pour clarinette et piano. Il participe dès lors au mouvement polonais dans la tendance d'une sorte de « tachisme » qui verra bientôt naître ses propres poncifs et son propre académisme, mais au sein duquel Kotoński conservera toujours une invention originale. À ce point de vue, son œuvre la plus importante est *Musique en relief* (1959), œuvre de recherche spatiale assez impressionnante pour six groupes instrumentaux. Il faut également citer *Concerto pour quatre* (1960) pour harpe, clavecin, guitare, piano et orchestre de chambre, *Canto* pour dix-huit instruments (1961), *Sélection I* pour guitare électrique, deux saxophones et piano (1962). Au cours de la période récente, il s'est surtout consacré à la musique électro-acoustique et a fondé à Varsovie le premier studio spécialisé né derrière le rideau de fer. Parmi ses réalisations en ce domaine, ses *Microstructures* (1963) et *Klangspiele* (1967) sont particulièrement remarquables. Au sein d'une école qui tend facilement à tomber dans certaines facilités, il conserve de la rigueur et de la personnalité.

KOUNADIS (Argyris), compositeur grec (Athènes 1924). Il vint travailler en Allemagne avec W. Fortner et se fixa à Fribourg-en-Brisgau, où il dirige l'ensemble « Musica viva ». Sa *Sinfonietta*, ses *Trois Nocturnes de Sappho*, son quatuor à cordes et son opéra *le Retour* le situent dans un climat de lyrisme expressionniste parent de celui de Dallapiccola ou du premier Berio, et réalisé en une écriture sérielle élargie.

KOUSSEVITZKY (Serge), chef d'orchestre américain d'origine russe (Vychni Volotchek 1874 - Boston 1951), fondateur des Éditions musicales russes, qui éditèrent d'abord des musiciens comme Prokofiev et Stravinski alors inconnus. En 1924, il se fixa aux États-Unis, où, jusqu'en 1949, il dirigea le Boston Symphony Orchestra. En 1938, il fonda le Berkshire Music Center et, en 1942, la Koussevitzky Music Foundation, dont le but est de favoriser les jeunes talents et d'aider les musiciens contemporains : à cet égard, il a suscité la naissance de maintes œuvres de musique moderne, dont certaines constituent aujourd'hui des classiques contemporains. Il constitue l'exemple rarissime d'un chef qui, porté par son goût vers la musique romantique, avec laquelle il fit sa fortune, sut comprendre les nécessités et les mouvements de son temps pour leur consacrer ensuite son argent. C'est un des derniers mécènes, et la musique de notre époque lui doit beaucoup.

KRATOCHWIL (Heinz), compositeur autrichien (Vienne 1933). Son *Sputnik Chöre*, sa *Suite pour orchestre*, *Muspilli-Der Weltenbrand* et son *Magnificat* le situent dans une ambiance dodécaphonique élargie avec tendance vers une harmonie expressionniste.

KRAUSS (Clemens), chef d'orchestre autrichien (Vienne 1893 - Mexico 1954). Il fut l'un des interprètes préférés et les plus prestigieux des opéras de Richard Strauss, dont il créa *Arabella*, *Friedenstag*, *Capriccio* et *Die Liebe der Danae*, et avec qui il collabora pour l'établissement du libretto de *Capriccio*.

KREMSKY-PETITGIRARD (Alain), compositeur français (Paris 1940). Il fit de brillantes études au Conservatoire de Paris (1956-1962), où il remporta un grand prix de Rome avec la cantate *le Grand Yacht « Despair »* (1962). Il semble en voie d'échapper à l'académisme, mais non encore à tout éclectisme si l'on en juge d'après son *Hommage à Kandinski* (grand prix musical de la Ville de Paris 1968), son ballet *Appel, Harmonie des mondes* pour grand orchestre et piano concertant, *la Seconde Mort de don Juan* avec improvisation de percussions, et *Paysages métaphysiques* pour orchestre. Toutes ces œuvres témoignent d'une réelle imagination sonore.

KRENEK (Ernst), compositeur américain d'origine autrichienne (Vienne 1900). Il est le représentant le plus important de la seconde génération des atonalistes viennois, avec Apostel et Jelinek. À ses débuts, au lendemain de la Première Guerre mondiale, il se fit connaître dans les cercles d'avant-garde par un style librement polytonal et atonal, auquel il tenta bientôt d'incorporer des éléments de jazz, comme dans son fameux opéra *Jonny spielt auf* (1925), qui fit une certaine sensation. Aux environs de 1928-1932, il traversa une phase de retour au romantisme dont le grand cycle de lieder *Reisebuch aus den œsterreichischen Alpen* demeure le témoignage le plus marquant. Mais sa concentration naturelle de pensée le mena bientôt vers le dodécaphonisme schönbergien (il ne travailla cependant jamais ni avec Schönberg ni avec Berg), style qu'il adopte définitivement en 1933, notamment avec son opéra *Charles Quint*. Il se fixa aux États-Unis en 1938 et y occupa, dans l'enseignement, une position presque aussi considérable que celle de Hindemith, ayant sur celui-ci l'avantage d'une vision plus large et plus jeune des problèmes de l'époque. En dépit de son appartenance à la tendance sérielle, dans laquelle il a parfois manifesté un certain académisme, son style peut être étiqueté comme éclectique — cela jusque dans ses ouvrages les plus récents, comme dans son gigantesque opéra *Der goldene Bock* (1964),

qui porte le numéro d'opus 186, ce qui indique l'importance quantitative de sa production. Il est d'ailleurs l'auteur de dix-sept opéras où ressort précisément son éclectisme de style et où s'affirme une attirance pour les sujets historiques et mythologiques. Dans ses six symphonies (1921-1954), qui vont du jazz au dodécaphonisme le plus classique, il montre sa tendance à l'abstraction. Dans ses quelque dix concertos pour toutes sortes d'instruments, il déploie son goût pour les recherches tant formelles que sonores. À ce dernier point de vue, ses œuvres récentes sont plus convaincantes, et il n'hésite pas à suivre les audaces de ses cadets jusqu'à l'aléatoire, comme dans *From Three make Seven* (1961), avec son oratorio électronique pour la Pentecôte *Spiritus intelligentiae, sanctus* (1956) et avec quelques pièces écrites pour Darmstadt, comme *Marginal Sounds* (1957), qui fait appel à des combinaisons insolites pour percussion, piano, célesta et violon. Il faut également citer son grand monologue dramatique pour voix et orchestre *Medea* (1951), que l'on a voulu considérer comme l'égal de l'*Erwartung* de Schönberg, ainsi que sa messe dodécaphonique *Missa duodecim tonorum* pour chœurs mixtes et orgue (1958). Il est aussi un excellent écrivain, auteur de nombreux ouvrages théoriques, d'essais philosophiques et esthétiques divers, notamment d'un remarquable petit livre sur Ockeghem, en qui il voit un précurseur de la pensée sérielle.

KRUYF (Ton **de**), compositeur néerlandais (Leerdam 1937). De formation autodidacte, il a un style plutôt néo-classique. Ses meilleures réalisations sont *Composizione* pour orchestre (1959), *Mouvements symphoniques* (1959), *Sgrafitti* pour piano (1960), *Pour faire le portrait d'un oiseau* pour ensemble de chambre (1965), et *Aubade* pour cinq cuivres (1967). Depuis 1958, il est également l'un des animateurs du Centre de musique contemporaine « Gaudeamus ».

KUBIZEK (Augustin), compositeur autrichien (Vienne 1918). Élève de J. N. David et de Hindemith, dont il perpétue avec une réelle vigueur le style néo-classique dans des œuvres solidement contrapuntiques de formes traditionnelles, telles que *Symphonischer Satz,* quintette de chambre pour vents, *Missa brevis,* ainsi que des cantates.

KURTAG (György), compositeur hongrois (Lugos 1926). Il a effectué sa formation à Budapest et à Paris, et s'est très vite détaché du peloton des folkloristes socialistes pour se faire l'un des rares représentants du style post-wébernien en Hongrie (quatuor à cordes, quintette à vents, concerto pour alto, duos pour violon et cymbalum). Il n'est pas un extrémiste du sérialisme et semble rechercher un style de synthèse.

KURTZ (Eugène), compositeur américain (Atlanta, Georgie, 1923). Après des études avec B. Rogers, puis à Paris avec A. Honegger, O. Messiaen et M. Deutsch, il est actuellement professeur de composition à l'université de Michigan, mais réside fréquemment à Paris. Bien que son évolution marque un assouplissement et une maîtrise progressive affirmés, il demeure assez classiquement sériel, cela après une période néo-classique. Ses œuvres les plus caractéristiques sont le ballet *Barbara Allen* (1951), *Symphonie pour cordes* (1956), *Symphonie de chambre pour le 4 juillet* (1959) pour six cordes, piano, célesta et percussion, *le Marcheur solitaire* (1964), qui a été remarqué au festival de Strasbourg 1966, *Conversation* pour douze instruments, *Sonate « quasi un opéra »* pour violon seul (1957), ainsi que des musiques de scène et d'accompagnements cinématographiques.

KUULA (Toivo), compositeur et chef d'orchestre finlandais (Vaasa 1883-Viipuri 1918). Son style, néo-romantique et éclectique, s'est formé à Helsinki, Bologne, Leipzig et Paris (où il fut l'élève de M. Labey). Tué au cours d'une bagarre politique, il laisse une production sollicitant tous les genres, sauf l'opéra, et s'exprimant dans un discours généreux, sincère, assez facilement décoratif et peu personnel.

LMN

LABEY (Marcel), compositeur français (Le Vésinet 1875), élève de Vincent d'Indy, puis directeur de la Schola cantorum (1931) et de l'école César-Franck (1935), secrétaire général de la Société* nationale de musique depuis 1901. Dans un esprit néo-romantique et un style très traditionnel, il est l'auteur de nombreuses œuvres de musique de chambre, de quatre symphonies et d'un drame lyrique, *Bérangère*.

LABROCA (Mario), compositeur italien (Rome 1896), élève de Respighi et de Malipiero. Il a composé des pièces pour piano, de la musique symphonique et des cantates-passions de style néo-classique. Directeur artistique de la Scala de Milan (1947), directeur des émissions musicales de la Radio italienne (1948), il est l'animateur de la Biennale de musique contemporaine de Venise depuis 1945.

LA CASINIÈRE (Yves **de**), compositeur français (Angers 1897), élève de Nadia Boulanger, prix de Rome 1925, auteur de deux symphonies, de *la Naissance de Minerve* et de deux quatuors à cordes. Il est inspecteur principal de l'enseignement musical au ministère des Affaires culturelles.

LACERDA (Francisco **de**), compositeur portugais (Ribeira Seca, Açores, 1869 - Lisbonne 1934). Après des études au conservatoire de Lisbonne, il vint se perfectionner à Paris avec d'Indy à la Schola. Ses compositions comme ses travaux théoriques sont liés à la chanson populaire, surtout celle de son pays, dont il avait réuni un vaste *cancioneiro*.

LADMIRAULT (Paul), compositeur français (Nantes 1877 - Camoël, Morbihan, 1944). Élève de G. Fauré, directeur du conservatoire de Nantes, il est l'auteur de plusieurs opéras et ballets d'une écriture académique élégante et discrètement imprégnés de folklore breton, de même que sa musique symphonique, sa musique de chambre et ses mélodies.

LA FOREST DIVONNE (Pierre **de**), compositeur français (Paris 1926). Élève d'O. Messiaen et de D. Lesur, il a appartenu au groupe du Zodiaque avec M. Ohana. Auteur d'un oratorio, d'une messe, d'un *De profundis*, d'un concerto pour piano et d'une symphonie.

LAJTHA (László), compositeur hongrois (Budapest 1892 - 1963). Il travailla longtemps à Paris avec d'Indy et fut le collaborateur de Bartók et de Kodály dans leurs recherches folkloriques. Il a été professeur de composition au conservatoire de Budapest et directeur de la section musicale du musée ethnographique. En dépit de ses œuvres de musique de chambre vocale ou instrumentale, il est surtout un symphoniste. Il s'exprime dans un style faisant la synthèse entre terroir hongrois et harmonie debussyste, se montrant ici infiniment plus avancé que Kodály, mais moins que Bartók. Il est mort quelques jours après avoir terminé sa *Neuvième Symphonie*, qui, avec les six précédentes, est postérieure à 1945. Il s'agit là de grandes pages orchestrales portées par une éloquence tour à tour épique, lyrique et dramatique, le tout peuplé de visions directement inspirées par la nature et les

légendes de son pays natal. Lajtha est le premier et, pratiquement, le seul symphoniste hongrois, du moins de cette dimension. Son attachement à la France lui a souvent valu d'être boycotté dans son pays, où il n'a pas eu, de son vivant, la place qu'il méritait.

LAMBERT (Constant), compositeur et chef d'orchestre anglais (Londres 1905-1951). Il dirigea le Sadler's Wells Ballet jusqu'en 1947 et composa des ballets dans le style de l'époque Diaghilev (1926-1950). On lui doit quelques écrits humoristiques et impertinents sur la musique et les musiciens.

LANCIEN (Noël), compositeur français (Paris 1934). Il a fait ses études musicales au Conservatoire de Paris, notamment avec T. Aubin, O. Messiaen et D. Milhaud. Prix de Rome 1958, et nommé directeur du conservatoire de Toulouse en 1964. Ses compositions portent les traces des influences les plus diverses : Debussy, Milhaud, Messiaen, Webern parfois. Le style est généralement modal, poussé au chromatique, peu chargé harmoniquement, et le plus souvent à la recherche d'une plastique mélodique : plusieurs cantates, nombreuses harmonisations de chants populaires, concerto pour trompette, variations pour violoncelle.

LANDOWSKI (Marcel), compositeur français (Pont-l'Abbé 1915). Après avoir animé les Concerts d'Angers, il a été directeur de la musique à la Comédie-Française et a été nommé inspecteur général de la musique au ministère des Affaires culturelles, avant d'être chargé par A. Malraux de la réorganisation de la musique en France (1965) — fonction dans laquelle il a réalisé la spectaculaire création de l'Orchestre de Paris et où son effort se porte particulièrement, et avec efficacité, sur l'enseignement et l'animation de la musique. En 1969, son autorité a été étendue aux théâtres lyriques et à la danse. La politique, largement ouverte sur toutes les tendances, qu'il suscite dans le domaine des commandes d'État a déjà donné lieu à des réalisations vivantes et fructueuses. Comme compositeur, il se situe dans la descendance honeggérienne, et son tempérament chaleureusement néo-romantique s'exprime dans des opéras tels que *le Rire de Nils Halerius, le Fou, les Adieux, l'Opéra de poussière,* ainsi que dans trois symphonies se refusant à l'abstraction et plutôt orientées vers une forme tempérée de l'expressionnisme.

LANDRÉ (Guillaume), compositeur néerlandais (La Haye 1905 - Amsterdam 1968), fils du compositeur Willem Landré (1874-1948) et disciple de Pijper, qui influença ses premières œuvres, notamment par son emploi des « cellules thématiques ». Depuis 1951, son style fait également appel à des structures sérielles. Il est l'auteur de quatre symphonies (1932-1955), *Permutazioni sinfoniche,* d'un très intéressant travail sonore (1957), quatre quatuors à cordes et trois opéras : *le Brochet,* histoire de pêche surréaliste (1938), *Jean Levêque,* d'après Maupassant (1964), et *la Symphonie pastorale,* d'après Gide (1967), dans un style venant de chez Berg. Par sa formation de juriste, il a occupé des fonctions importantes dans l'organisation musicale néerlandaise, notamment à l'Opéra d'Amsterdam, au Concertgebouw et à la section hollandaise de la Société internationale pour la musique contemporaine, ainsi qu'à la Société des auteurs.

LANGLAIS (Jean), compositeur français (La Fontenelle 1907), élève de P. Dukas, A. Marchal et M. Dupré, organiste de Sainte-Clotilde, professeur à l'Institution nationale des jeunes aveugles. Ses pièces d'orgue ainsi que sa musique symphonique et chorale vont souvent chercher leur inspiration dans les thèmes populaires et dans les dessins grégoriens, qu'il traite avec une saveur modale et dans un art qui se fait plus dépouillé avec les années.

LANTIER (Pierre), compositeur français (Marseille 1910), élève de H. Busser, directeur du conservatoire de Troyes, puis professeur au Conservatoire de Paris. Il est l'auteur d'une symphonie, d'un ballet *(Pan et Syrinx)* et d'un acte lyrique *(la Princesse Aurore).*

LAPARRA (Raoul), compositeur français (Bordeaux 1865 - Suresnes 1943). Élève de Massenet et de Fauré, il est l'auteur d'opéras pour la plupart composés dans les styles folkloriques espagnol et basque *(la Mabanema, la Jota, las Toreras, l'Illustre Fregona)*, et d'une suite symphonique, *Un dimanche basque*.

LA PRESLE (Jacques **de**), compositeur français (Versailles 1888 - 1969). Grand prix de Rome (1921), directeur des émissions symphoniques de la R. T. F. (1930-1942), inspecteur principal de l'enseignement musical (1945-1952), professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris (1937-1953), il est l'auteur de plusieurs œuvres orchestrales et d'un oratorio (*l'Apocalypse de saint Jean*), d'un style élégamment académique.

LARMANJAT (Jacques), compositeur français (Paris 1878-1952). Il a dirigé le conservatoire de Rennes (1935-1945) et laisse un opéra, un opéra-comique, trois ballets, une messe, un concerto de violon de style académique.

LARSSON (Lars Erik), compositeur suédois (Åkarp, près de Malmö, 1908). Après des œuvres de jeunesse d'un post-romantisme voisin de Sibelius, il travaille avec Alban Berg, qui développe son potentiel lyrique (concerto pour saxophone, *Sérénade pour cordes*, sonate pour piano), puis il évolue vers un néo-classicisme hindemithien (*Musique pour orchestre*, concerto pour violon, *Missa brevis*) qui s'élargit vers la polytonalité pour aboutir, vers 1960, à un emploi généralisé, mais libre de la technique sérielle *(Douze Pièces pour le piano, Adagio pour cordes, Trois Pièces pour orchestre)*. De 1947 à 1960, il a été professeur de composition au conservatoire de Stockholm, et depuis 1961 il est «director musices» à l'université d'Uppsala.

LAVAGNE (André), compositeur français (Paris 1913). Grand prix de Rome 1938, il s'exprime avec chaleur et franchise dans un style se référant volontiers à la tradition de Massenet, avec notamment trois ballets, un opéra-comique *(Comme ils s'aiment)* et un opéra *(Corinne)*.

LAZAR (Filip), compositeur roumain (Craiova 1894 - Paris 1936) qui se fixa à Paris en 1928. Il y fut l'un des fondateurs de *Triton*, avec P.-O. Ferroud. Sa musique instrumentale est marquée du style néo-classique de l'entre-deux-guerres.

LEE (Noël), compositeur et pianiste américain (Nankin, Chine, 1924). Il a fait ses études musicales à Harvard University, où il a travaillé notamment avec W. Piston et I. Fine, puis à Paris avec N. Boulanger. En 1959, il a reçu le prix de l'Académie américaine des arts et lettres pour l'ensemble de son œuvre. On lui doit plusieurs œuvres symphoniques, dont *Variations pour orchestre*; des œuvres chorales, dont *Paraboles* pour ténor, chœur et orchestre, d'après P. Valéry; diverses compositions de musique de chambre, des études et sonates pour piano, et des mélodies, au total une cinquantaine d'ouvrages dont la qualité fait regretter que l'activité pianistique du musicien soit au détriment de son activité créatrice. Néanmoins, c'est au pianiste que l'on doit de connaître en Europe quelques-unes des pièces posthumes d'A. Webern révélées lors d'un concert en 1969.

LEEUW (Ton **de**), compositeur néerlandais (Rotterdam 1926). Élève de Badings, puis de Messiaen, il fait maintenant partie de l'avant-garde de son pays avec P. Schat. Après une première période influencée par Bartók et Hindemith, il eut la révélation de la rythmique hindoue et s'orienta vers la technique sérielle (1957), qu'il a ensuite débordée avec les techniques actuelles dans *Mouvements rétrogrades* pour orchestre (1957), *Suite électronique* (1958), *Antiphonie* pour quintette à vents et quatre pistes sonores (1960), *Deuxième Concerto* pour violon (1961), *Alceste*, opéra de télévision (1963).

LE FLEM (Paul), compositeur français (Lézardrieux 1881), élève de d'Indy et de Roussel. Son catalogue d'œuvres est considérable et comporte notamment, outre

des œuvres symphoniques et de musique de chambre, des ouvrages lyriques tels que *la Folie de lady Macbeth*, *le Rossignol de Saint-Malo* et *la Magicienne de la mer*. Le Flem s'exprime dans un langage des plus classiques, extrêmement simple et imprégné de la saveur du terroir breton. En dépit d'un art extrêmement conservateur et qui se veut clair, il manifeste curiosité et sympathie à la jeune école jusqu'en ses manifestations les plus avancées.

LEGLEY (Victor), compositeur belge (Hazebrouck 1915). C'est l'une des personnalités de l'école flamande. D'abord influencé par Reger et son maître Absil, il est ensuite allé vers un néo-classicisme hindemithien dans lequel il ne manque pas de vigueur et de sens architectonique. Il est l'auteur de trois symphonies (1942-1953), de plusieurs concertos, d'œuvres de musique de chambre, et surtout d'un poème symphonique, *la Cathédrale d'acier* (1958), qui est sa partition la plus remarquable.

LEGUERNEY (Jacques), compositeur français (Le Havre 1906). Il a travaillé notamment avec N. Boulanger et a donné quelques œuvres élégantes dont le néo-classicisme s'apparente à la fois à Fauré et à Poulenc : sonatine pour piano et violon, quatuor à cordes, de nombreuses mélodies sur des poèmes de la Pléiade, un *Psaume LXII* pour baryton et orchestre, et un ballet, *Endymion*, créé à l'Opéra de Paris.

LEHÁR (Franz), compositeur autrichien d'origine hongroise (Komárom 1870 - Bad Ischl 1948). Il se consacra à l'opérette dans la lignée de Johann Strauss, avec un talent certain mais inégal, et en tout cas inférieur à celui de son modèle : *la Veuve joyeuse* (1905), *le Comte de Luxembourg* (1909), *le Pays du sourire* (1929).

LEIBOWITZ (René), compositeur français d'origine polonaise (Varsovie 1913), fixé à Paris depuis 1925. Il a travaillé avec Webern. Contrairement à ses cadets, il est resté rigoureusement fidèle à l'orthodoxie schönbergienne, et c'est dans cet esprit qu'il a composé deux opéras, quatre symphonies, de nombreuses pièces de musique de chambre, de piano et des mélodies. Il a surtout acquis une considérable notoriété comme professeur, et c'est lui qui a initié au dodécaphonisme classique les jeunes compositeurs français des générations 1945 et suivantes, P. Boulez en particulier. À ce titre, la nouvelle école a envers lui une dette de reconnaissance qu'elle songe rarement à lui payer. Avant la naissance des concerts du Domaine musical, il fut le premier à faire connaître en France les œuvres de l'école de Vienne, à laquelle il a également consacré un gros volume, le premier paru sur ce sujet en notre pays, *Schönberg et son école* (1947). Plus récemment, il a publié un remarquable *Schönberg* (1966).

LEKEU (Guillaume), compositeur belge (Heusy 1870 - Angers 1894), élève de C. Franck et de V. d'Indy, grand prix de Rome 1891. Son écriture chromatique et son lyrisme poussé s'expriment avec une générosité presque expressionniste dans de nombreuses œuvres de musique de chambre, dont une sonate pour piano et violon (1892) est à peu près la seule à être restée au répertoire.

LELEU (Jeanne), femme compositeur française (Saint-Mihiel 1898), grand prix de Rome 1923. Professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris, elle est auteur de quatre suites symphoniques, d'un concerto pour piano, d'un quatuor à cordes, d'un ballet et de nombreuses mélodies. À l'âge de douze ans, elle fut l'une des deux créatrices de *Ma mère l'Oye* pour piano à quatre mains de M. Ravel.

LENDVAY (Kamillo), compositeur hongrois (Budapest 1929), auteur d'une *Ouverture tragique*, d'un concerto pour violon, d'un concerto pour piano et de *Quatre Invocations pour orchestre* qui font de lui un symphoniste considéré dans son pays.

LE ROUX (Maurice), compositeur et chef d'orchestre français (Paris 1923). Il fit partie du premier groupe des sérialistes qui se révélèrent au sein de la classe

Maurice Le Roux.
Phot. Pic.

d'O. Messiaen au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, à côté de P. Boulez. Ses *Trois Visages* pour flûte, trompette et orchestre de chambre, ses *Deux Mimes* pour orchestre, *Au pays de la magie* sur des poèmes d'H. Michaux, *le Petit Prince*, ballet d'après Saint-Exupéry, et surtout son *Cercle des métamorphoses* pour orchestre annonçaient l'un des plus doués de cette génération. Il a aussi écrit des musiques de film dans un style plus traditionnel. Il semble qu'il ait maintenant abandonné la composition pour se consacrer à la direction d'orchestre (il a été le directeur de l'Orchestre national de l'O. R. T. F. de 1960 à 1968). On lui doit également un excellent ouvrage sur *Monteverdi* et une *Introduction à la musique contemporaine* qui est un très bon document de vulgarisation pour les mélomanes qui veulent s'initier à la technique sérielle en ses principes les plus généraux.

LESUR (Daniel), compositeur français (Paris 1908). Élève de Tournemire, il fut l'un des membres du groupe de la Jeune-France*. Il a été professeur de contrepoint à la Schola cantorum. Néo-romantique d'expression réservée et de langage traditionnel, il se reconnaît deux tendances, « l'une ascétique vers le dessin contrapuntique, l'autre vers une musique d'expression et d'atmosphère harmonique, le portrait et le paysage ». On lui doit de nombreuses œuvres instrumentales et vocales, parmi lesquelles la cantate *le Cantique des cantiques* (1953) et l'opéra *Andrea del Sarto* (1968).

LEVADÉ (Charles), compositeur français (Paris 1869-1948). Il travailla notamment avec Massenet et reçut un grand prix de Rome (1899). Il laisse cinq opéras dans le style de son maître (dont *la Rôtisserie de la Reine Pédauque* et *la Peau de chagrin*), ainsi que des mélodies proches de la romance et qui ont eu leur instant de popularité.

LÉVY (Michel Maurice), compositeur français (Ville-d'Avray 1883) qui se rendit un moment célèbre comme humoriste et caricaturiste musical sous le pseudonyme de *Bétove*. Il avait fait des études sérieuses au Conservatoire de Paris et composa, dans un style peu personnel, plusieurs ouvrages scéniques, dont *le Cloître*, d'après Verhaeren.

LIDHOLM (Ingvar), compositeur suédois (Stockholm 1921). C'est la personnalité dominante de sa génération. Il a fait partie du groupe du Lundi*. D'abord violoniste dans l'orchestre de l'Opéra royal, puis élève de Rosenberg, Fortner et Seiber, il s'est manifesté par des œuvres de tendances néo-classiques dans la descendance

de Hindemith, trait commun à la plupart des compositeurs scandinaves de cette époque, puis il fut le premier de sa génération à adopter la technique sérielle (1946). Au sein de ses premières œuvres de ce style résonne comme un lointain écho bartokien (*Musique pour cordes*, 1952). La renommée internationale lui est légitimement venue avec *Ritornell* pour orchestre (1955), œuvre d'une grande invention sonore et rythmique de même que révélatrice d'un puissant tempérament, porté d'ailleurs vers l'expressionnisme. La grande cantate pour solo, chœur et orchestre *la Nuit du poète* (1958) devait confirmer ses dons exceptionnels. Ceux-ci ne cesseront de tenir leurs promesses avec *Motus Colores* (1960) et *Mutanza* (1961), d'une riche écriture orchestrale, avec le ballet *Riter* (1959), la scène lyrique pour soprano, chœur et orchestre *Nausikaa seule* (1963), et *Poesis per orchestra* (1964), où il atteint le sommet de son art dans la période actuelle. On lui doit également de remarquables œuvres chorales : *Laudi, Quatre Chœurs, Canto LXXXI*, d'après Ezra Pound, et un recueil éducatif extrêmement précieux, *A cappella bok*, qui est une véritable école progressive de la technique vocale moderne. Toutes ces œuvres font de Lidholm le leader dynamique de la jeune école scandinave.

LIEBERMANN (Rolf), compositeur suisse (Zurich 1910), élève de V. Vogel et de H. Scherchen. Il s'orienta rapidement vers le dodécaphonisme, dont il a toujours usé sans rigueur, mais avec un tempérament très fort tout en même temps qu'une ingéniosité raffinée. C'est le dynamisme spectaculaire de son *Furioso* pour orchestre qui attira d'abord l'attention sur lui à Darmstadt (1947), œuvre suivie par une *Symphonie* (1949), le *Combat de la vie et de la mort*, cantate (1950), et un non moins spectaculaire *Concerto pour jazz-band et orchestre symphonique* (1954). Toutes ces œuvres de concert témoignent de dons de l'effet dramatique ou humoristique qui fait, par ailleurs, de Liebermann un homme de théâtre né : son efficacité scénique est saisissante dans des opéras comme *Léonore 39/45*, sur un texte bilingue franco-allemand (1952), *Pénélope* (1954) et *l'École des femmes* d'après Molière (1957), tous ouvrages composés sur des livrets de H. Strobel, écrits avec une malice parente de celle de J. Giraudoux. On lui doit également un *Concerto* pour machines à écrire et machines à calculer (1964).
Actuellement éloigné de la composition, Liebermann a dirigé avec éclat la section musicale de la Radio de Hambourg (1957-1959) et se consacre maintenant, depuis 1959, à la direction de l'Opéra de Hambourg, dont il a fait le premier théâtre lyrique du monde par la qualité et l'abondance de son répertoire, notamment dans le domaine de la musique contemporaine, où les classiques modernes sont soigneusement entretenus et où de nombreuses créations ont eu lieu depuis dix ans. Liebermann ne cesse ainsi de se confirmer comme l'une des grandes personnalités, l'un des plus prodigieux animateurs de la vie musicale actuelle.

LIFAR (Serge), danseur et maître de ballet français d'origine russe (Kiev 1905). Il fit ses débuts dans la compagnie de Serge de Diaghilev et fut vingt-cinq ans maître de ballet à l'Opéra de Paris. À ce dernier titre, il a été un bon auxiliaire de la musique contemporaine comme « choréauteur » et créateur de nombreux ouvrages modernes (Prokofiev, Nabokov, Milhaud, Rieti, Françaix, Gaubert, Schmitt, Honegger, Roussel, Egk, Poulenc, Jolivet, Sauguet, Tcherepnine, Ibert, Auric, etc.).

LIGETI (György), compositeur d'origine hongroise (Dicsöszentmarton 1923). Il commença dans la musique folklorisante d'harmonie traditionnelle avant de quitter la Hongrie lors des événements de 1956, pour aller travailler au studio électronique de Cologne, où il prit rapidement place dans les premiers rangs de l'avant-garde, après avoir travaillé avec Eimert et Stockhausen. C'est *Apparitions* pour orchestre (1960) qui devait surtout attirer l'attention sur son brillant talent inventif tout en même temps que *Klangfarbenkomposition*, mélodie de timbres faisant preuve d'une maîtrise et d'une imagination sonore exceptionnelles. Ces qualités vont s'épa-

nouir ensuite dans une série d'œuvres assez spectaculaires, où il participe avec audace et efficacité au renouvellement du vocabulaire sonore : *Atmosphères* pour grand orchestre sans percussion (1961), qui fit beaucoup pour sa renommée, *Volumina* pour orgue (1962), qui est l'une des premières tentatives d'adaptation de la musique nouvelle à cet instrument traditionnel, *Poème symphonique pour cent métronomes* (1963), dans lequel il contribue au néo-dadaïsme, *Collages sonores* (1963), *Aventures* pour trois chanteurs et sept instrumentistes (1963), un remarquable *Requiem* pour soprano, mezzo, deux chœurs mixtes et orchestre (1965), un saisissant *Lux aeterna* (1966) pour chœur *a cappella*, *Lontano* pour orchestre (1967), *Dix Pièces pour quintette à vents* (1968), *Requiem* (1969). Il réside à Vienne, où il enseigne, fait des cours à Darmstadt, est membre de l'Académie royale de musique de Stockholm et a reçu un prix de la fondation Koussevitzki (1964). C'est un des tempéraments actuels les plus puissants.

LIONCOURT (Guy **de**), compositeur français (Caen 1885), élève de V. d'Indy et de Roussel, puis secrétaire général et professeur de composition à la Schola cantorum (1914-1931), enfin directeur de l'école César-Franck à partir de 1942. Il est le rédacteur du troisième tome du *Cours de composition* de V. d'Indy (1951). Son catalogue, de près de cent cinquante opus, touche à tous les genres, dans une inspiration médiévale et religieuse, et dans un style très traditionnel.

LITAIZE (Gaston), compositeur et organiste français (Ménil-sur-Belvitte, Vosges, 1909), élève de M. Dupré et de H. Busser, grand prix de Rome 1938, organiste de Saint-François-Xavier à Paris et professeur à l'Institution nationale des jeunes aveugles. Il a le sens des grandes architectures et le souci du renouvellement du langage dans un esprit modal. Il est l'auteur de nombreuses pièces d'orgue, d'une *Messe basse*, d'une *Grand-Messe pour tous les temps* et d'une *Missa solemnior* pour quatre voix avec orgue, toutes œuvres d'une écriture personnelle, raffinée et forte.

LOGOTHETIS (Anestis), compositeur autrichien d'origine bulgare (Burgas 1921), élève d'A. Uhl et E. Ratz. Il s'est d'abord manifesté dans un style wébernien dont il a rapidement débordé la rigueur pour aller vers un art apparenté à celui de John Cage et faisant appel à des éléments aléatoires. Il utilise des signes graphiques de notation musicale extrêmement personnels et originaux — fort décoratifs d'ailleurs. Une très vive imagination sonore se dégage de ses compositions, dont les principales sont : *Mäandros, Culmination, Dynapolis, Labyrintos, Agglomerationen, Katalysator, Kooptationen*, toutes œuvres pour différentes formations orchestrales, ainsi que les ballets *Odyssee, 5 Portraits der Liebe, Enklaven*. Tous ces titres suffisent à indiquer quelles bases d'inspiration et de sensations extra-musicales sont celles d'une production de caractère abstrait et structuraliste, mais sans cesse rattachée au concret.

LOPES-GRACA (Fernando), compositeur portugais (Tomar 1906). Il a fait toutes ses études au conservatoire de Lisbonne, puis à Paris avec P.-M. Masson et Ch. Kœchlin. D'abord professeur de piano et de composition à l'académie de Coimbra (1932-1937), il est ensuite nommé (1941) professeur de piano, harmonie et contrepoint à l'Académie d'amateurs de musique de Lisbonne. Il a reçu quatre fois le prix de composition du Cercle de culture musicale (1940, 1942, 1944, 1952), ainsi que le prix de composition musicale Prince-Rainier III de Monaco (1965), tandis que le célèbre violoncelliste soviétique lui commandait un concerto. Sa production tout entière, symphonies, concertos, chansons et chœurs, se nourrit d'inspiration folklorique.

LORIOD (Yvonne), pianiste française (Houilles 1924), élève de Lazare-Lévy et d'O. Messiaen, dont elle est devenue la femme. Chez ce dernier, elle a fait partie de la classe dans laquelle se sont formés les jeunes sérialistes français de la fin des années 40, P. Boulez en particulier. Interprète favorite de Messiaen, elle est la créatrice de toutes ses œuvres, de même que celle d'un nombre considérable

de compositions contemporaines, dont elle a aussi enregistré quelques-unes (Boulez, Barraqué, etc.). C'est une organisation musicale d'une puissance exceptionnelle, à quoi elle joint une technique d'une rare virtuosité et d'une précision incomparable.

LOUCHEUR (Raymond), compositeur français (Tourcoing 1899), élève de V. d'Indy et de N. Boulanger, prix de Rome 1928, inspecteur principal de l'enseignement musical, puis directeur du Conservatoire de Paris (1956-1962). C'est un symphoniste qui ne manque pas de vigueur dans une expression très traditionnelle ne recherchant pas l'originalité ni la nouveauté à tout prix : *Défilé*, *Hop-Frog*, ballet d'après Edgar Poe, *Rapsodie malgache*, deux symphonies, un concerto de violon.

LOURIÉ (Arthur), compositeur américain d'origine russe (Saint-Pétersbourg 1892). Il se joignit aux futuristes russes (1914), travailla quelque temps au conservatoire de sa ville natale, poursuivit ses études en autodidacte, devint directeur de la section musicale du Commissariat du peuple à la révolution, puis vint se fixer à Paris en 1922. Après avoir été influencé par Debussy, Schönberg et Stravinski, il se trouva un style personnel qui n'est pas sans lien avec la musique orthodoxe liturgique. C'est ainsi qu'il composa une musique non dépourvue d'une séduisante étrangeté, très originale, d'essence généralement religieuse et philosophique, à base de mysticisme : *Sonate liturgique* pour piano, chœur et orchestre (1928), *Concerto spirituel* (1929), *Symphonie dialectique* (1930), trois quatuors à cordes, un opéra d'après Pouchkine, *le Festin pendant la peste* et un ballet, *le Masque de neige*. Depuis 1941, il vit aux États-Unis, où il a composé diverses œuvres religieuses, dont l'une sur un texte de saint Thomas d'Aquin. Esprit extrêmement distingué, élevé et attachant, il s'est aussi exprimé dans un volume d'essais et de souvenirs, *Profanation et sanctification du temps, journal musical 1910-1960* (1966).

LOUVIER (Alain), compositeur français (Paris 1945), élève du Conservatoire de Paris (prix de Rome 1968), où il a travaillé notamment avec T. Aubin et O. Messiaen. Ses premières œuvres l'ont aussitôt classé parmi les sujets les plus prometteurs de la jeune école au niveau de l'avant-garde, et il a attiré à plusieurs reprises l'attention au festival de Royan. Il est lauréat de la fondation de la Vocation. Ses compositions d'ores et déjà les plus remarquables sont *Études pour agresseurs* (un livre pour piano, un livre pour clavecin) et *le Chant des limbes* pour solistes, chœur et orchestre, œuvres qui révèlent un tempérament très vif.

Lundi (groupe du), groupe de musiciens suédois qui s'est formé au début des années 40 entre des personnalités qui avaient toutes effectué leur formation musicale avec Hilding Rosenberg. Il s'agit des compositeurs K. B. Blomdhal, S. E. Bäck, S. E. Johanson, I. Lidholm, G. Carlid, du chef de chœur E. Ericson, du pianiste H. Leygraf et des musicologues I. Bengtsson et B. Wallner. D'une part, ils revendiquaient leur place dans la vie musicale suédoise, ainsi que la possibilité d'exprimer leurs idées artistiques; d'autre part, ils revendiquaient leur indépendance et le droit à l'intégration de certains principes modernes dans la technique musicale. Ils avaient d'abord pris comme base de départ les innovations de Stravinski, Bartók et Hindemith, puis virèrent bientôt au dodécaphonisme sériel et à toutes ses conséquences. Il se trouve que la plupart de ces musiciens sont aujourd'hui les chefs de file de la jeune école suédoise.

LUTOSŁAWSKI (Witold), compositeur polonais (Varsovie 1913). Dans son pays, il fait le trait d'union entre le style d'avant-guerre et les styles actuels. Ses premières œuvres, telles *Variations sur un thème de Paganini* pour deux pianos (1941), s'apparentent à la polytonalité de Milhaud. À partir de 1945, il évolue vers un néoclassicisme teinté de folklorisme, comme dans sa *Première Symphonie* (1947), sa *Petite Suite* (1951) et le *Triptyque silésien* pour soprano et orchestre (1951), où apparaît aussi l'influence de Bartók, qui se poursuit dans le *Concerto pour orchestre*

(1954). Avec la *Musique funèbre à la mémoire de Bartók* (1958) apparaît une première forme d'atonalisme sériel d'esprit linéaire horizontal, et qui prendra une physionomie verticale avec les *Cinq Mélodies* pour voix de femme et piano de la même époque. En fait, le compositeur conserve une tendance harmonique, mais fondée au départ sur le total chromatique, s'apparentant plus à Debussy, Stravinski, Bartók, Varese qu'à la stricte tradition viennoise. Il suivra cependant les inclinations de son époque en attribuant une certaine fonction au hasard dans les *Jeux vénitiens* (1961). C'est dans cette technique de dodécaphonisme d'essence harmonique qu'il compose ses *Trois Poèmes d'Henri Michaux* (1963), l'une de ses œuvres maîtresses, intégration poussée de la poésie à la musique dans un esprit pointilliste, réalisation d'une réelle puissance dramatique. Cette évolution se poursuit dans un quatuor à cordes (1964), une *Deuxième Symphonie* (1967), *Livre pour orchestre* (1968), où s'exprime avec maîtrise un art qui, comme celui d'Alban Berg, conserve de profondes attaches avec le passé romantique, tout en bénéficiant des acquisitions expressives des techniques les plus récentes utilisées avec réserve.

LUTYENS (Elisabeth), compositeur anglais (Londres 1906), élève du Royal College of Music et de M. de Manziarly. Son style néo-classique révèle une personnalité extrêmement poétique dans des œuvres lyriques telles que *Pénélope* et *Infidelio*, un *Requiem*, six concertos de chambre, six quatuors à cordes, une *Music for Orchestra* et une symphonie pour orgue.

M

MACHA (Otmar), compositeur tchèque (Ostrava 1922), élève de Hradil et de Rychlic. Artiste réfléchi et concentré, il compose lentement, mais on lui doit des œuvres denses telles que le grand oratorio *le Testament de Comenius* (1955), le poème symphonique *Nuit et espérance*, qui est sa meilleure partition (1959), *Toccata funèbre* pour orgue (1964) et *Variations sur un thème et sur la mort de Jan Rychlic* pour orchestre (1964).

MÂCHE (François Bernard), compositeur français (Clermont-Ferrand 1935). Normalien, professeur agrégé de lettres, il a notamment travaillé avec O. Messiaen au Conservatoire de Paris, puis au Groupe de recherches musicales de l'O. R. T. F. (1955-1963), où il s'est formé un style extrêmement personnel dans le domaine de la musique électro-acoustique. Après quelques œuvres rigoureuses, ce style s'est détendu, notamment avec *Terre de feu* (1963), « œuvre informelle, contemplative, qui a fui toute organisation d'un langage », ainsi que *le Son d'une voix* (1965) et *Nuit blanche* (1966), œuvres dans lesquelles l'auteur cherche à aller non seulement au-delà d'un langage musical, mais aussi au-delà du langage parlé, en utilisant la parole comme élément de base pour le travail électro-acoustique. Plus récemment, il a donné *Canzone n° 3* pour sept cuivres (1967), *Canzone n° 4* pour quatre voix mixtes, et *Rituel d'oubli* pour vingt instruments à vent et bande magnétique (1969). Dans les démarches même expérimentales de F. B. Mâche, c'est toujours un poète qui s'exprime, avec une imagination audacieuse, dynamique et parfois malicieuse comme dans ses *Répliques* (1969) pour ensemble instrumental et

improvisation dirigée du public sur des appeaux, tentative de « domestication des voix animales ».

MADERNA (Bruno), compositeur et chef d'orchestre italien (Venise 1920), élève de G. F. Malipiero et de H. Scherchen. Avec L. Nono et L. Berio, il complète le grand trio de l'avant-garde italienne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Il a commencé avec des œuvres sérielles d'un style progressivement libéré des rigueurs classiques et pour différents ensembles instrumentaux *(Studi per il processo di Kafka* pour orchestre, *Composizione II* pour orchestre de chambre, *Quartetto per archi in due tempi* et *Serenata per undici strumenti),* œuvres caractéristiques d'une pensée extrêmement raffinée sur le plan sonore. Ce goût du raffinement devait le conduire rapidement au domaine électro-acoustique, où il s'est manifesté en des compositions d'une vive imagination et d'une grande élégance, faisant aussi intervenir ou non des instruments traditionnels (*Dimensioni, Serenata II* et *IV, Continuo, Notturno, Syntaxis,* etc.). Avec Luciano Berio, il est l'un des fondateurs du Studio de phonologie de Milan. Il est, par ailleurs, l'un des chefs les plus recherchés pour la direction des œuvres de concert et des opéras modernes.

MAEGAARD (Jan), compositeur danois (Copenhague 1926). Après une première période d'influences venant à la fois de Carl Nielsen et de Hindemith, il est l'un des premiers de son pays à avoir adopté la technique dodécaphonique, rigoureusement sérielle d'abord, puis élargie jusqu'à la forme ouverte avec des œuvres comme sa sonate pour piano (1955), *Cinq Préludes pour violon solo,* deux *Tempi pour orchestre* et *Deuxième Concerto de chambre* notamment. C'est une des personnalités les plus saillantes de ce pays.

MAGNARD (Albéric), compositeur français (Paris 1865 - Baron 1914), l'un des plus grands et authentiques musiciens de sa génération, mais aussi l'un des plus oubliés. Il ne commença des études sérieuses qu'à vingt et un ans, au Conservatoire de Paris avec Massenet notamment, puis avec d'Indy. Il fut quelque temps professeur de composition à la Schola cantorum (1896), où il eut Séverac comme élève. Il mourut en faisant preuve d'un héroïsme inutile qui dépeint sa nature généreuse et fière : il résista aux soldats allemands qui envahissaient sa propriété des environs de Senlis. Il a composé quatre symphonies, deux hymnes, une ouverture, des mélodies, ainsi que trois opéras : *Yolande* (1891), *Guercœur* (1900) et *Bérénice* (1909). Malgré les influences de Wagner et de V. d'Indy, son style est extrêmement personnel. Son lyrisme est d'une ardeur splendide et pleine de dignité, réagissant contre les vulgarités théâtrales de l'époque. Magnard utilise la tonalité de manière originale comme élément de leitmotiv. Il professait que le théâtre lyrique doit être régénéré à travers l'exemple de la musique de chambre et, comme elle, soumis à des lois formelles.

MAILLARD (René), compositeur français (Bois-Colombes 1931), élève de T. Aubin, grand prix de Rome 1955. On lui doit des œuvres instrumentales dans lesquelles se lit son admiration pour Roussel et Bartók.

MALAWSKI (Artur), compositeur polonais (Przemyśl 1904 - Cracovie 1957). Ce nom d'un bon musicien traditionnel et quelque peu folklorisant (deux symphonies) restera surtout celui d'un professeur qui aura formé la plupart des musiciens des jeunes générations dans l'enseignement solide qu'il professa au conservatoire de Cracovie.

MALEC (Ivo), compositeur yougoslave (Zagreb 1925), installé à Paris depuis 1954, où il est l'un des principaux animateurs du Groupe de recherches musicales de l'O. R. T. F. C'est l'un des musiciens les plus puissamment doués de sa génération, l'un de ceux qui ont le plus richement et le plus poétiquement tiré parti des acquisitions techniques les plus récentes. Il se développe tout en même temps dans le style électro-acoustique et dans la musique pour instruments traditionnels, combinant

à l'occasion les deux langages, suscitant des influences réciproques de ces deux techniques parallèles. Dans le domaine électro-acoustique, on lui doit *Mavena* (1957), *Reflets* (1961), et dans le domaine de l'orchestre *Mouvements en couleur* (1959), ainsi que le remarquable *Sigma* (1963). Dans la jonction des deux langages, il a composé *Tutti* pour orchestre et bande magnétique (1962), *Cantate pour elle* pour soprano, harpe et bande magnétique (1966), qui sont parmi ses plus saisissantes réussites, avec *Oral*, d'après André Breton, pour récitant et grand orchestre (1967), une des pages symphoniques les plus puissantes de la jeune école, ainsi que *Lumina* pour cordes et bande magnétique (1968), *Lied* pour cordes et voix (1969).

MALIPIERO (Gian Francesco), compositeur italien (Venise 1882), qui est, avec I. Pizetti, l'un des deux grands leaders de la musique de son pays au début du XX^{e} siècle. Il travailla à Vienne, à Berlin, puis à Paris, où il se lia avec Ravel et Casella, et où, en 1913, il eut la révélation du *Sacre du printemps*. Sous l'influence du renouveau musical français et des antiques traditions de la Renaissance italienne, il lutta contre le vérisme pour imposer un art pur et digne. Il est novateur dans la tradition. De 1939 à 1952, il a été directeur du conservatoire de Venise, où il a formé de nombreux compositeurs de la génération actuelle (Nono, Maderna). Son catalogue est considérable et comporte de nombreux ouvrages lyriques, neuf symphonies, des concertos, des ballets, de la musique de chambre et de la musique chorale.

MALIPIERO (Riccardo), compositeur italien, neveu du précédent (Milan 1914). Il fut l'un des premiers de sa génération à venir à la technique sérielle, où il n'a cessé de s'exprimer ensuite avec liberté dans des opéras, cantates, symphonies, concertos et quatuors à cordes. Il a succédé à son oncle comme professeur de composition au conservatoire de Venise. C'est un des tempéraments dynamiques de la nouvelle école italienne.

MANZIARLY (Marcelle **de**), femme compositeur française (Kharkov 1899), née de père français et de mère russe. Elle réside à Paris depuis l'âge de cinq ans et y a fait ses études musicales, notamment avec N. Boulanger. Elle est restée soumise au système tonal jusque vers 1940 et s'en est dès lors écartée peu à peu tout en restant libre et indépendante dans le choix de ses moyens d'expression.
Elle a écrit pour tous les genres, avec une imagination toujours vivement en éveil : *Trois Fables de La Fontaine* (1935), *Chansons pour les enfants* (1938), *Poèmes en trio*, d'après L. de Vilmorin (1940), *Sonate pour deux pianos* (1946), *Six Études pour piano* (1949), *Trio pour flûte, violoncelle et piano* (1952), *Deux Odes de Grégoire de Narek* (1955), *Sonnets de Pétrarque* (1960) sont ses principales compositions au niveau de la musique de chambre. Parmi ses œuvres avec orchestre, il faut citer *Sonate pour Notre-Dame de Paris* (1944), *Musique pour orchestre* (1950) et *Incidences* pour piano et orchestre (1964), cette dernière œuvre ayant été primée au concours de composition musicale Prince-Pierre-de-Monaco.

MARCEL (Luc-André), compositeur français (Entrecasteaux 1919) qui a travaillé avec L. Saguer. Il apporte beaucoup de philosophie et d'esthétique à la pratique musicale. Sa *Cantate de déploration*, son ballet *le Livre de l'eau*, sa tragédie *Hélène ou le Jeu troyen*, *la Métamorphose de Narcisse* et quelques œuvres symphoniques trahissent souvent son admiration pour Bartók et s'expriment dans un langage volontiers atonal et dont la plastique demeure assez thématiquement traditionnelle.

MARESCOTTI (André François), compositeur suisse (Carouges 1902), élève de Roger-Ducasse, organiste de Saint-Joseph de Genève, professeur au conservatoire de cette ville. Il s'exprime dans un style néo-classique, heureux de vivre, dans ses trois *Suites* et *Fantasque* pour piano, *Vergers* et *Insomnies* pour chant et piano, l'oratorio profane *la Lampe d'argile* et plusieurs œuvres symphoniques comme *Ouverture pour la comédie de celui qui*

épousa une femme muette, Prélude au « Grand Meaulnes », Aubade et Concertos carougeois I et II. On lui doit aussi un ouvrage théorique, *les Instruments de l'orchestre.*

MARIE (Jean-Étienne), compositeur français (Paris 1917). Il a fait ses études notamment avec O. Messiaen au Conservatoire de Paris et est entré à l'O. R. T. F., où il est musicien-metteur en ondes, spécialité dans laquelle il s'est distingué de telle façon qu'il a été nommé professeur à la Schola cantorum, où il enseigne l'acoustique, la technique d'enregistrement et la musique expérimentale. Cette pratique professionnelle n'est pas étrangère à son œuvre, et ses travaux de composition se sont orientés depuis 1950 vers le renouvellement de la facture instrumentale, la recherche des sons nouveaux, la synthèse entre l'instrumental et l'électronique, qu'il fut l'un des premiers à entreprendre à côté de B. Maderna, les recherches audio-visuelles sur un plan de structures rythmiques. Il poursuit ces travaux au sein du Centre international de recherches musicales qu'il a fondé. Ses *Images thanaïques* pour bande magnétique et orchestre, *Obediens usque ad mortem, le Tombeau de Julian Carrillo* réunissent une extrême rigueur mathématique et un expressionnisme dont la violence va parfois au réalisme. *Tlaloc* pour orchestre et trois magnétophones stéréophoniques utilise des enregistrements préalables de la partition diffusés à des vitesses différentes de l'exécution originale, vivant mixage qui introduit un élément aléatoire.

MARIOTTE (Antoine), compositeur français (Avignon 1875 - Paris 1944), élève de V. d'Indy, directeur du conservatoire d'Orléans, directeur de l'Opéra-Comique de Paris (1936-1939). Il est notamment l'auteur de six opéras (dont une *Salomé*) de style éclectique.

MARKEVITCH (Igor), compositeur et chef d'orchestre italien d'origine russe (Kiev 1912), venu en France dès l'enfance, élève de Cortot, N. Boulanger et H. Scherchen. C'est une des dernières découvertes de Diaghilev, qui devait mourir peu après l'avoir fait connaître. Dans un style qui a pris ses sources chez Stravinski, mais avec des solutions très originales et très personnelles qui l'ont fait considérer comme une sorte de Rimbaud musical, il a composé un concerto pour piano (1929), les deux ballets *Rébus* (1931) et *Icare* (1933), *Cantate* avec J. Cocteau (1930), *Psaume* (1934), l'oratorio *le Paradis perdu* (1936), *Cantique d'amour* (1937), *le Nouvel Âge* (1938). Cette série de créations saisissantes fut brusquement interrompue après la guerre, époque à partir de laquelle le musicien se consacra entièrement à la direction d'orchestre : il fut notamment directeur de l'orchestre Lamoureux, pour lequel il commanda *Doubles* à P. Boulez.

MAROS (Rudolf), compositeur hongrois (Stachy, Tchécoslovaquie, 1917), élève de Z. Kodály et A. Hába, directeur du conservatoire de Pécs (1942-1948). Dans ses ballets, son *Requiem*, sa musique de chambre, ses *Bagatelles* pour orgue et ses *Eufonia I, II* et *III*, il évolue d'un style traditionnel folklorisant à un style post-wébernien tempéré.

MARTELLI (Henri), compositeur français (Bastia 1895), élève de Widor au Conservatoire de Paris, président de la section française de la Société internationale pour la musique contemporaine. Son catalogue d'œuvres est considérable en tous les genres, de la pièce pour piano au grand opéra historique, en passant par toutes les formes instrumentales. Cette production considérable nous offre un art plein de rigueur dans l'expression comme dans la forme, qui reflète le travail et la réflexion, qui n'est pas ennemi d'une certaine austérité de style. L'écriture est fréquemment contrapuntique, et dans ce domaine l'auteur montre une science singulière et ne redoute pas les audaces de langage. Compositeur volontiers intellectuel, d'une grande exigeance envers lui-même, c'est un néo-classique qui sait ne pas tomber dans la convention ni dans la formule toute faite, et il se renouvelle avec souplesse au gré de ses exigences expressives.

MARTENOT (Maurice), inventeur français (Paris 1898). On lui doit l'invention de l'instrument électronique appelé « ondes Martenot » (1928), fréquemment utilisé dans la musique moderne (Messiaen, Jolivet notamment) en raison de son immense gamme de possibilités sonores.

MARTIN (Frank), compositeur suisse (Genève 1890). C'est l'une des personnalités dominantes de l'école helvétique moderne. Il est un des rares transfuges véritables du dodécaphonisme. Il a d'abord subi les influences de Franck, Fauré et Ravel (quintette à cordes, *Poèmes de Ronsard*), puis de Jaques-Dalcroze (trois mouvements symphoniques : *Rythmes*). Son étape sérielle se place vers 1931 : sonate pour piano et violon, pièces pour guitare, concerto pour piano, trio à cordes et symphonie (où se trouve aussi l'influence du jazz). Vers 1938, il revient à l'écriture tonale *(le Vin herbé)* et commence sa période de maturité et de certitude : *Ballades*, cycle du *Cornette*, *Six Monologues de Jedermann*, *Passacaille* pour orgue, l'oratorio *In terra pax*, la petite *Symphonie concertante*, l'oratorio *Golgotha*, *la Tempête*, d'après Shakespeare, l'opéra bouffe *Monsieur de Pourceaugnac* et la symphonie des *Quatre Éléments*. Milatin, mi-germain, c'est un tempérament grave, méditatif, tourmenté, porté vers l'élégie et la demi-teinte, mais capable aussi d'une réelle puissance tragique dans ses oratorios. Ce style de maturité aboutit à une sorte de synthèse de l'harmonie ravélienne et d'un chromatisme atonal.

MARTINET (Jean Louis), compositeur français (Sainte-Bazeille, Lot-et-Garonne, 1912), élève de Roger-Ducasse, Messiaen, Désormière et Leibowitz. Comme celle de Frank Martin, son évolution reflète de graves problèmes intérieurs et dépassant sans doute le niveau musical. Il ne semble être venu à l'atonalisme que volontairement, artificiellement. Ses premières œuvres traduisent l'influence de Debussy. Entre 1944 et 1949, son style se personnalise tout en reflétant les influences de Stravinski, Bartók et Messiaen (œuvres symphoniques comme *Orphée*, la *Trilogie des Prométhées*). Entre-temps, les *Variations pour quatuor à cordes* témoignent de son détour dans l'atonalisme viennois, dont il considérera bientôt qu'il mène à un intellectualisme stérile. C'est alors que, sous l'effet, semble-t-il, d'une crise philosophique et sociale, il revient à un art très traditionnel tant par son langage que par son esthétique néo-romantique de tendance populiste à l'image des musiciens soviétiques (une série de six *Mouvements symphoniques*). Contrairement à Frank Martin, il ne paraît pas que ce retour, certainement sincère, soit favorable à son développement et à son invention, et ses meilleures pages demeurent celles de son « égarement » dodécaphonique.

MARTINON (Jean), compositeur et chef d'orchestre (Lyon 1910), élève de Roussel et de Münch. Il a été successivement chef de l'orchestre Lamoureux, de l'orchestre de Düsseldorf, de l'orchestre symphonique de Chicago et il a été nommé en 1968 chef de l'Orchestre national de l'O. R. T. F. Dans un style néo-classique nettement influencé par Roussel et Bartók, il a composé un *Psaume CXXXVI*, un *Concerto lyrique* pour quatuor à cordes et orchestre, un concerto pour violon, cinq symphonies, un quatuor à cordes, ainsi que des mélodies et un opéra, *Hécube*.

MARTINŮ (Bohuslav), compositeur tchèque (Polička, Bohême, 1880 - Liestadt, Suisse, 1959). Après Smetana, Dvořák et Janáček, il est considéré comme la plus grande illustration musicale de son pays. Malgré un stage au conservatoire de Prague, sa formation est généralement celle d'un autodidacte. Ses premières œuvres sont influencées par l'école française du début du siècle, phase que l'on qualifie d' « impressionniste ». En 1923, il s'installe à Paris et y travaille avec Roussel, dont l'influence, combinée à celle de Stravinski et des jeunes musiciens parisiens d'alors, l'oriente vers une sorte de néo-classicisme auquel il demeurera fidèle. Après le groupe de ses œuvres de jeunesse, qui dépassait l'opus 100, le groupe des œuvres parisiennes atteindra le total d'environ cent cinquante. De 1940 à 1953, il vit aux États-Unis, où son néo-classicisme se ré-

Bohuslav Martinů. *Phot. X.*

chauffe d'un certain néo-romantisme. Il termine sa vie en Europe, entre Nice, Rome et Bâle. Doué d'une fécondité prodigieuse, d'une imagination inépuisable, d'une fraîcheur et d'une spontanéité constantes, il s'est souvent laissé aller à une certaine facilité. Il a défini lui-même son style comme réalisant une synthèse entre le folklore, l' « impressionnisme » français, la polyphonie vocale de la Renaissance, le contrepoint classique et le concerto italien de l'âge baroque. L'harmonie est tonale jusqu'à la polytonalité. La rythmique est diverse, capricieuse et souple. L'ensemble de son œuvre constitue une liste de quelque quatre cents partitions de tout genre que dominent les opéras, les symphonies et la musique de chambre.

MASCAGNI (Pietro), compositeur italien (Livourne 1863 - Rome 1945), l'un des derniers représentants du vérisme dans l'art lyrique italien. Sa renommée mondiale date de son opéra *Cavalleria rusticana* (1890), son premier ouvrage, qui fut ensuite suivi de treize autres (1891-1935) écrits dans la même pauvreté mélodique et la même platitude harmonique, mais avec le même sens du théâtre aux effets sentimentaux et dramatiques faciles. Le succès (non encore épuisé aujourd'hui) de *Cavalleria rusticana* lui a sans doute adouci l'insuccès total de ses autres opéras.

MASSINE (Leonide), danseur et chorégraphe américain d'origine russe (Moscou 1896), créateur de *la Légende de Joseph* de R. Strauss (1914) et auteur de chorégraphies historiques comme celles de *Parade* de Satie, *le Tricorne* et *Pulcinella* de Stravinski, *les Fâcheux* d'Auric, *Nobilissima Visione* de Hindemith.

MASSON (Gérard), compositeur français (Paris 1936), l'une des personnalités les plus saillantes de la nouvelle génération post-boulézienne. Il a travaillé avec K. Stockhausen, H. Pousseur, E. Brown. Sa première œuvre, *Pièce pour quatorze instruments* (1964), est influencée par E. Varese. *Dans le deuil des vagues I* (1965) marque son affranchissement de la pensée sérielle, mouvement qui se poursuit dans *Ouest* pour dix instruments (1967) et *Dans le deuil des vagues II* pour orchestre de chambre, où un ton personnel ne cesse de s'affirmer et de fortifier les espoirs que l'on met en lui.

MATSUDAIRA (Yoritsune), compositeur japonais (Tōkyō 1907), élève de Gil-Marchex et d'A. Tcherepine. C'est la personnalité dominante de l'école nippone actuelle. Il est le premier à être sorti des styles « made in Bavaria » ou « made in France » généralement exploités par ses prédécesseurs et à avoir trouvé un style de synthèse extrêmement intéressant, vivant et enrichissant, entre les grandes traditions séculaires de l'antique musique japonaise de cour et la technique post-wébernienne. Avec *Bugaku* pour orchestre, *Figures sonores* pour orchestre, *Koromogae* pour soprano et dix-neuf instruments, *Sa-Mai* pour orchestre de chambre, *Suite de danses* pour orchestre, *Thème et variations* pour piano et orchestre, ainsi que *U-Mai* pour orchestre, il s'affirme comme

un musicien d'une belle invention, d'une constante fantaisie, d'un grand raffinement et dont la carrure internationale est incontestable.

MAYUZUMI (Toshiro), compositeur japonais (Yokohama 1929). Il a travaillé notamment à Paris avec T. Aubin et, après une première période hésitante, s'est bientôt classé parmi les personnalités les plus saillantes de l'avant-garde de son pays dans la tendance post-sérielle *(Sphénogrammes, Ectoplasme, Microcosmos* pour différentes formations instrumentales, *Variations sur 7* pour bande magnétique, *Pièces pour pianos préparés et cordes, Nirvana-Symphonie).*

MEESTER (Louis **de**), compositeur belge (Roulers 1904), que sa formation autodidacte a conduit à une sorte de néo-romantisme d'abord exprimé dans le cadre polytonal. Il a ensuite évolué vers les techniques dodécaphoniques et concrètes. Son opéra radiophonique *la Grande Tentation de saint Antoine* a reçu un prix Italia en 1957. On lui doit aussi deux concertos pour piano, une *Sinfonia buffa,* un *Capriccio* et une *Musica per archi.*

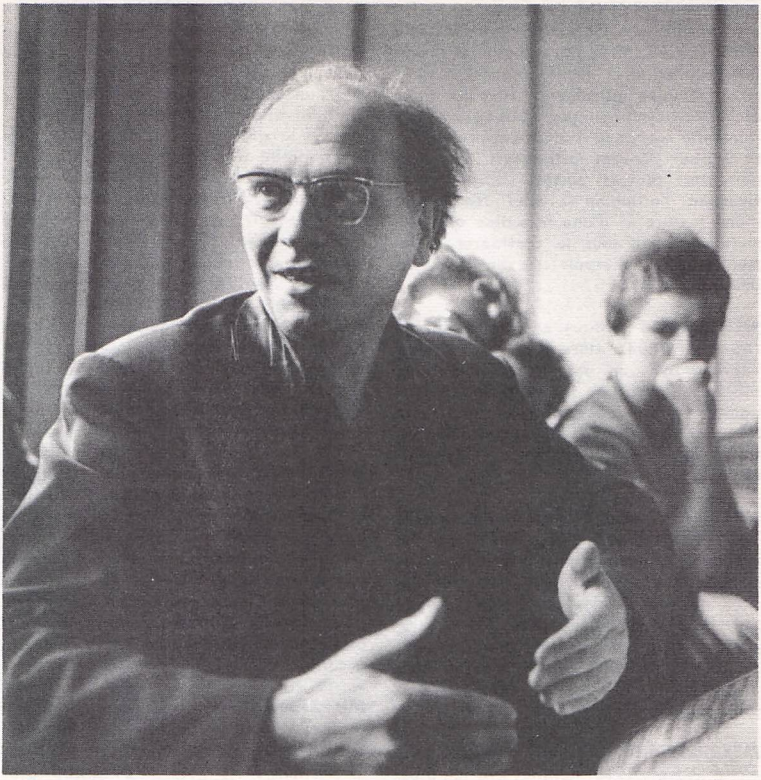
MEFANO (Paul), compositeur français (Bassorah, Irak, 1937). Il a fait ses études d'écriture au Conservatoire de Paris avec Darius Milhaud pour la composition et O. Messiaen pour l'analyse, puis a travaillé avec P. Boulez, K. Stockhausen et H. Pousseur. Non-conformiste doué d'une solide formation de base, c'est un des plus inspirés de la jeune génération. C'est un poète de grand tempérament. Ses *Incidences* pour orchestre et piano (1960), *Madrigal* pour trois voix de femmes et petit ensemble (1962), d'après Éluard, *Paraboles* pour soprano dramatique, piano et orchestre de chambre, d'après Y. Bonnefoy (1964), *Interférences* pour cor principal, piano et ensemble de chambre (1966), *Lignes* pour basse noble, cuivres, percussion, basson et contrebasse à cinq cordes amplifiée, *la Cérémonie* pour grand orchestre, trois solistes vocaux et douze récitants (1969) sont les œuvres d'un visionnaire qui sait maîtriser ses délires.

MENOTTI (Gian Carlo), compositeur américain d'origine italienne (Cadegliano 1911). Il est fixé aux États-Unis depuis 1928 et s'y est vite rendu célèbre avec son opéra-comique *Amelia Goes to the Ball* (1936). Il va ensuite de succès en succès, et cela dans le monde entier : *The Old Maid and the Thief* (1939), *The Medium* (1946), *The Telephone* (1947), *The Consul* (1950), qui sera traduit en quinze langues et joué dans vingt-cinq pays, *Amahl and the Night Visitors* (1951), *The Saint of Bleecker Street* (1954), un chef-d'œuvre dans son genre de talent, qui aura le prix Pulitzer 1955, *Maria Golovine* (1958), *Au secours! Au secours! Les Globolinks!,* opéra de science-fiction (1968). En échappant au mauvais goût et à la complaisance des véristes italiens, il descend de ceux-ci. Son style musical est des plus éclectiques et vient de la chanson populaire, de Verdi et de Puccini, de Prokofiev parfois. Il a le génie du théâtre, non pas seulement par la façon dont il sait articuler et équilibrer ses scènes, mais aussi par la façon dont, avec ce style musical mélangé et assez impersonnel, il sait toujours trouver un accent dramatique juste et puissant, et créer des ambiances saisissantes. Il a su trouver des solutions modernes à la formule traditionnelle et assez fatiguée de l'opéra post-romantique. Il a su être original tout en étant épigonal; il a su être de son époque tout en étant foncièrement réactionnaire. C'est un auteur dont l'esthétique est dépassée, mais que l'on ne peut sous-estimer. Au surplus, il est, en ce domaine, un génial metteur en scène. Il est, en revanche, moins heureux dans ses ballets, ses concertos et sa musique de chambre.

MESSIAEN (Olivier), compositeur français (Avignon 1908). Il est un des plus grands musiciens de notre temps, l'un des plus déterminants, tant par son œuvre propre que par son enseignement. Il aura pesé sur les destinées de la musique moderne. Précocement doué, il remporte tous les prix au Conservatoire de Paris, où il fut notamment l'élève de P. Dukas. À vingt ans, il est titulaire de l'orgue de la Trinité, à Paris, fonctions qu'il occupe encore.

Ses premières œuvres sont d'inspiration debussyste : *Préludes* pour piano (1929), les *Offrandes oubliées* pour orchestre (1930). En 1936, il se joint au groupe de la Jeune-France*, dont l'idéal de lyrisme généreux est conforme au sien. Ses premières grandes œuvres pour orgue attirent alors très vivement l'attention sur lui : *la Nativité du Seigneur* (1935), *les Corps glorieux* (1939), de même que ses deux cycles vocaux *Poèmes pour Mi* (1936) et *Chants de Terre et de Ciel* (1938) pour grand soprano dramatique, sur ses propres poèmes. Fait prisonnier, il compose le *Quatuor pour la fin du temps* pour violon, clarinette, violoncelle et piano à l'intention de ses camarades de captivité (1941), page insolite et tournée vers l'avenir. À son retour, C. Delvincourt le nomme professeur d'harmonie, d'analyse et de rythme au Conservatoire de Paris (1942) : c'est de cette classe et de cet enseignement uniques par leur ouverture sur tous les modes d'expression et sur toutes les techniques que sortira la génération sérielle de l'après-guerre, dont P. Boulez et la pianiste Y. Loriod, qui deviendra la femme de Messiaen. À la suite de Debussy, grand pionnier en la matière, il a entrepris de faire rattraper à la musique européenne les siècles de retard qu'elle a endossés en se consacrant uniquement à l'harmonie et au contrepoint. L'exemple des musiques extra-européennes (balinaises, polynésiennes, japonaises, indiennes) vient enrichir ses ressources rythmiques et modales. Son style original se forme peu à peu, accordant une grande importance aux rythmes non rétrogradables, c'est-à-dire aux groupes rythmiques symétriques autour d'une valeur centrale et dont la rétrogradation est donc identique à la forme directe. Partant du *Sacre du printemps* (dont il a fait une analyse restée historique), il crée de véritables personnages rythmiques qui croissent, décroissent, s'opposent en contrepoint. À l'écart du dodécaphonisme sériel, il suscite un langage modal d'une diversité inouïe et que vient encore enrichir l'étude du chant des oiseaux : après s'en être inspiré de manière empirique, il en dégage les lois secrètes et en tire des conséquences sur le plan de la syntaxe musicale. Ce sont toutes ces idées, formées et systématisées dès 1943, qu'il va mettre alors en pratique avec une richesse d'inspiration et une ardeur flamboyante toute romantique, dans des œuvres dont la plupart sont de caractère religieux : *Visions de l'Amen* pour deux pianos (1943), *Trois Petites Liturgies de la présence divine* (1944), *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* pour piano (1944), que suivront deux œuvres essentiellement profanes d'un intense délire sonore, le cycle vocal *Harawi* (1945) et *Turangalîla-Symphonie* (1946-1948), la plus colossale et la plus longue symphonie de toute la musique française.

C'est vers 1949-1950 que va se placer un tournant qui n'affectera pas seulement son style, mais celui de toute la musique : avec ses *Quatre Études de rythme* (plus particulièrement l'une d'elles intitulée *Mode de valeurs et d'intensités*, 1949), il utilise la technique sérielle en l'étendant non plus seulement aux hauteurs de sons, mais à toutes les dimensions de la musique. C'est de ces quatre minutes de piano, révélées au cours d'un mémorable festival de Darmstadt, que tout le mouvement post-wébernien va sortir et gagner la musique du monde entier. Ces nouveaux éléments techniques s'ajoutent à toutes ses acquisitions précédentes sans pour cela neutraliser celles-ci, mais vont donner une orientation nouvelle à l'art de Messiaen : après le baroquisme lyrique et sonore auquel il avait atteint dans la *Turangalîla-Symphonie*, son style va se décanter et se dépouiller tout en restant extrêmement flamboyant : *Messe de la Pentecôte* pour orgue (1950) et *Livre d'orgue* (1951), qui sont parmi ses plus belles et parfaites réalisations dans un climat totalement original. Les chants d'oiseaux gagneront ensuite du terrain dans des œuvres concertantes comme *le Réveil des oiseaux* (1953) et *Oiseaux exotiques* (1956), ainsi que dans les grandes pièces du *Catalogue d'oiseaux* pour piano solo (1956-1958). Dès les *Oiseaux exotiques*, la percussion va prendre une place prépondérante dans le langage de Messiaen, phénomène qui achèvera de compléter la vaste synthèse que constitue dès lors son style dans des



Olivier Messiaen. *Phot. Doisneau-Rapho.*

œuvres symphoniques comme *Chronochromie* (1960), *Sept Haï-kaï* (1962), *Couleurs de la Cité céleste* (1963), *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964), ainsi que le vaste oratorio *la Transfiguration* (1969). Au nom de cette exaltante aventure intellectuelle et spirituelle, au nom de cette extraordinaire conquête dans toutes les dimensions de la technique musicale, Messiaen est considéré dans le monde entier comme l'un des grands maîtres à penser de l'heure présente ; son enseignement fait accourir des élèves de partout, et le musicien est appelé souvent pour donner des cours dans les universités et festivals étrangers. Il est membre de l'Institut depuis 1967.

MESTRAL (Patrice), compositeur français (Paris 1945). Il a fait ses études au Conservatoire de Paris et s'est aussitôt révélé de façon très favorable dans la tendance post-sérielle avec une sonate pour piano, *Lignes I et II pour quinze solistes*, le ballet *les Affinités électives* pour la Compagnie

Roland-Petit, *l'Œil-oiseau* pour orchestre et cinq solistes à l'intention d'un spectacle Miró, *L. V. - C. V. F.* pour chœur et douze instruments, *Blocs lumineux* pour chœur mixte et seize instruments, *Éléments* pour orchestre symphonique, *Alliages* pour trompette et onze instruments, et *Relations* pour dix-sept instruments. Ces trois dernières œuvres surtout attirent très vivement l'attention : elles témoignent d'une facture et d'une invention qui permettent de ne plus le considérer seulement comme un espoir; ce sont plus que des promesses.

MEULEMANS (Arthur), compositeur belge (Aarschot 1884), élève d'E. Tinel. Il s'est exprimé avec un accent néo-romantique affirmé et avec une fécondité impressionnante : quatorze symphonies (dont « la Mer » et « Rembrandt »), douze concertos, trois opéras (dont *les Vikings* et *Egmont*) et neuf messes.

MEYER (Marcelle), pianiste française (Lille 1897 - Paris 1958). Elle a été l'une des premières et favorites interprètes des compositeurs contemporains, en particulier ceux du groupe des Six*, ainsi que de Stravinski et de Ravel, dont elle a enregistré intégralement les œuvres pour piano. Sa forte technique, son jeu clair et précis ont fait merveille dans ce répertoire contemporain.

MEYER-EPPLER (Werner), physicien allemand (Anvers 1913) dont les travaux théoriques ont préparé et amené les premières réalisations de la musique électronique*.

MIASKOVSKI (Nikolaï), compositeur russe (Novogeorgievsk 1881 - Moscou 1950). Élève de Liadov et de Rimski-Korsakov, professeur de composition au conservatoire de Moscou de 1921 à sa mort, il a formé la plupart des compositeurs actuels. Son style néo-romantique allemand s'est ensuite orienté dans la descendance de Tchaïkovski, tendance qui l'a ensuite amené tout naturellement à admettre l'esthétique officielle soviétique. On lui doit notamment vingt-sept symphonies et treize quatuors à cordes.

micro-intervalle. Ce mot est de pratique relativement récente et est couramment utilisé dans les articles sur la musique contemporaine, mais il désigne une chose que l'on connaît depuis fort longtemps : des intervalles plus petits que l'usuel demi-ton de la gamme chromatique. Il existe une quantité de micro-intervalles. Ceux qui sont utilisés le plus fréquemment parce qu'ils sont les plus perceptibles sont le 1/3, le 1/4 et le 1/5 de ton (ce dernier appelé souvent *comma*). Le 1/4 de ton peut être fourni par la voix ou par les instruments à archets. Le 1/5 de ton peut être donné par certains instruments comme la harpe avec l'accord enharmonique de deux cordes voisines (*fa* dièse-*sol* bémol). Le compositeur mexicain J. Carillo a utilisé des intervalles allant du 1/3 au 1/16 de ton et a fait construire des pianos montés en conséquence.

MIEG (Peter), compositeur suisse (Lenzburg 1906). Il a travaillé à Zurich, Paris, Bâle et Genève (avec Frank Martin), et il a su faire son profit des influences de Stravinski et de Bartók. On lui doit surtout des œuvres instrumentales de style néo-classique : *Concerto da camera*, concerto pour clavecin, *Musique concertante pour cordes*, *Divertimento* pour hautbois et trio à cordes.

MIEREANU (Costin), compositeur roumain (Bucarest 1943). Il a fait ses études au conservatoire de sa ville natale (1960-1966), aux cours d'été de Darmstadt avec Stockhausen, au Groupe de recherches de l'O. R. T. F. et dans la classe de P. Schaeffer au Conservatoire de Paris. Il a reçu le premier prix de la fondation Gaudeamus en Hollande (1967). Il se préoccupe de plus en plus de musique électro-acoustique et fait partie du petit groupe de compositeurs roumains récemment révélé en Occident sous l'étiquette « structuraliste ». C'est d'une invention très raffinée que témoignent ses premières compositions : *Monostructures I* pour deux orchestres à cordes et cuivres; *Finis coronat opus* pour un pianiste et six groupes d'instruments; *Dans la nuit des temps* pour ensemble variable et bande enregistrée; *Couleurs*

du temps pour différentes versions instrumentales et électroniques; *Espace II* pour dix-neuf instruments à cordes, piano et bande magnétique; *Espace dernier*, musique aléatoire pour chœur, six groupes d'instruments et bande magnétique; *Espace au-delà du dernier*, musique aléatoire pour ensemble de chambre.

MIGOT (Georges), compositeur français (Paris 1891). Il avait déjà écrit plusieurs œuvres dès l'adolescence avant d'entrer au Conservatoire de Paris, où il travailla notamment la composition avec Widor. Anticonformiste et solitaire, il a recherché pour son compte personnel et en marge de son époque un renouvellement du langage et des formes, tout en s'appuyant sur les plus anciennes traditions de la musique médiévale. Son art est essentiellement horizontal. Il témoigne de subtiles recherches dans les domaines de la mélodie et du rythme, le tout se déroulant dans un climat généralement modal. Son catalogue, considérable dans tous les genres, défie l'énumération. Un grand nombre de ses œuvres sont d'inspiration religieuse et dans l'esprit symboliste des sculpteurs d'images du Moyen Âge. À cet égard, ses œuvres maîtresses sont trois oratorios : *le Sermon sur la montagne*, *la Passion*, et surtout *Saint-Germain d'Auxerre*, ainsi qu'un *Requiem*. On lui doit également une intéressante série de pièces pour piano, *le Zodiaque*.

MIHALOVICI (Marcel), compositeur français d'origine roumaine (Bucarest 1898), fixé à Paris depuis 1919. Il y a travaillé notamment avec V. d'Indy. Il a fait de Paris sa résidence définitive, où il a été naturalisé français. Il a fait partie de ce que l'on a appelé l' « école de Paris », qui, entre les deux guerres, groupa les compositeurs étrangers installés dans la capitale. En 1932, il participa à la fondation de Triton* et joua ainsi un rôle très actif dans la vie musicale française. Il est marié avec la pianiste Monique Haas. Son catalogue est considérable dans tous les genres : cinq ouvrages lyriques, sept ballets, cinq symphonies, vingt-cinq pièces symphoniques ou concertantes de formes diverses, trois quatuors à cordes, des sonates pour différentes formations, de nombreuses pièces pour piano et des mélodies pour voix et piano.
L'art de Mihalovici unit la tradition et la nouveauté : tradition nationale dont la saveur imprègne certaines de ses œuvres sans folklorisme indiscret, tradition des grandes formes instrumentales dans la descendance de Brahms et de Reger, tradition de clarté française; mais le poids de toutes ces traditions n'a jamais fait de lui ni un néo-classique ni un éclectique. Son style est bien à lui; cette grande culture classique est sans cesse tournée vers l'avenir et le renouvellement après avoir subi les influences de voisinages, comme ceux de Schönberg, Stravinski, Prokofiev et Bartók, sans oublier celle de son compatriote Enesco. Son instinct le portait naturellement vers la syntaxe atonale avant même qu'il eût connu les réalisations de l'école de Vienne, et c'est dans ce climat qu'il s'exprime après avoir fait une magistrale synthèse des acquisitions de son temps. Doué au surplus d'une vaste culture, c'est une des personnalités que l'école française peut s'honorer d'avoir en son sein et dont la stature se dégage nettement dans le paysage musical européen.

MIHÁLY (András), compositeur hongrois (Budapest 1917), disciple de Bartók, dont il combine l'héritage avec les exigences de l'art populiste des pays de l'Est : deux symphonies, *le Retour du soldat au foyer*, *le Chariot rouge* et des « chants de masse » pour chœurs.

MILHAUD (Darius), compositeur français (Aix-en-Provence 1892). Il avait déjà formé son style avant de figurer dans le groupe des Six*, dont il fut dès le début un des plus gros atouts. Après avoir eu dans son adolescence la révélation de *Pelléas* et de *Boris*, il était entré au Conservatoire de Paris, où il ne put guère se plier aux disciplines harmoniques traditionnelles, ayant déjà créé son propre langage, fondé sur une polytonalité très poussée qui fit scandale — notamment dans les trois ouvrages constituant *l'Orestie* (Eschyle-Claudel), où il fait usage d'une prosodie

parlée et rythmée très audacieuse et de l'un des premiers orchestres de percussions que l'on ait entendus à l'époque moderne (1914-1922). Il travailla aussi avec Widor et d'Indy. Au début des années 20, il participe de façon très virulente au mouvement novateur avec des œuvres comme *le Bœuf sur le toit, Protée, Cinq Études pour piano et orchestre, la Création du monde,* qui reste un de ses chefs-d'œuvre, et *les Malheurs d'Orphée*. En 1930, quand son admirable *Christophe Colomb* est créé

Darius Milhaud en 1963.
Phot. Kicia Laffon.

à l'Opéra de Berlin, il prend définitivement la grande situation internationale qu'il n'a cessé d'occuper depuis. À cette époque, il est déjà à la tête d'un catalogue comprenant une centaine d'opus, dont certains, opéras ou ballets, d'une grande étendue. Pendant les années 30, ce rythme de production se poursuit avec la même fécondité, notamment avec les opéras *Maximilien*, qui fait de nouveau scandale, et *Médée*. En 1940, il est contraint de s'exiler aux États-Unis, où il prend une chaire de composition à Oakland (Mills College), qu'il occupe encore aujourd'hui. Pendant cette période américaine qui durera jusqu'en 1947, il compose plus de soixante ouvrages de toutes sortes, dont l'opéra *Bolivar*, son admirable *Service sacré pour le samedi matin* (liturgie juive), et porte à treize le nombre de ses quatuors à cordes. Depuis cette époque, il partage son temps entre son enseignement en Californie et au Conservatoire de Paris, où il aura une classe de composition (1948-1967). Malgré ces fonctions, malgré l'âge ainsi qu'une santé souvent défectueuse, le même rythme de production demeure le sien pendant cette période où verront encore le jour deux opéras, *David* et *la Mère coupable*. Son catalogue approche actuellement les six cents numéros d'opus dans tous les genres et dans toutes les formes, fidèle au principe d'écriture polytonale qu'il avait adopté dès l'adolescence.

Le style de Milhaud, rendu homogène et constant, d'une originalité incomparablement personnelle au surplus, est cependant, à l'analyse, d'une certaine complexité. Il révèle d'abord ses origines provençales et juives, ce qui en fait à l'origine le type même du lyrique méditerranéen. Plusieurs séjours de jeunesse faits au Brésil (où il fut secrétaire d'ambassade auprès de Paul Claudel) étendent cette « méditerranéité » sur un plan largement international que le musicien définit en disant appartenir à un pays qui va de Jérusalem à Rio. C'est ce lyrisme largement conçu qui alimente toute son œuvre avec des colorations différentes, qu'il s'agisse de la tragédie grecque, de la musique liturgique juive, de la tradition provençale à laquelle il ne sacrifie pas seulement dans son opéra bouffe *Esther de Carpentras,* mais dans maintes œuvres instrumentales, ou de la poésie sud-américaine, dont on retrouve également le climat aussi bien dans l'opéra que dans la musique de chambre.

C'est sous l'impulsion d'une nécessité profonde et naturelle que Milhaud a choisi de s'exprimer dans un langage resté invariablement polytonal. Et celui-ci est pour lui, depuis l'enfance, une affirmation d'attachement au principe tonal. Il considère la polytonalité comme une exaltation des possibilités tonales. Très jeune, il a eu la révélation de l'atonalisme des Viennois, mais c'est un univers vers lequel il n'a jamais été attiré pour ses propres créations : le chromatisme poussé à ses ultimes conséquences ne lui a jamais paru compatible avec le climat poétique qu'il cherchait à exprimer. Sa nature est essentiellement diatonique, et c'est par un épanouissement naturel qu'il a poussé ses recherches dans le domaine polytonal, sa conviction étant qu'un accord polytonal est infiniment plus puissant dans la violence et infiniment plus subtil dans la douceur. Il n'a donc pas été un artiste hanté par les problèmes de langage, qui ont cependant dominé notre époque. Il a seulement voulu s'exprimer dans un langage qui lui convenait et qu'il n'a ensuite nullement modifié au gré des découvertes et des modes. La conception que Milhaud se faisait de la polytonalité était, dès les débuts, particulièrement exclusive de toute exaltation chromatique : la recherche de superpositions tonales franches et indiscutables devait précisément amener le compositeur à éviter toute équivoque résultant du chromatisme. Cette conception polytonale se réalise soit par superposition de simples lignes mélodiques appartenant à des tonalités différentes en un contrepoint clair, léger et transparent, soit par superposition d'accords appartenant à des tonalités différentes, ce qui donne un contrepoint d'accords très touffu, d'une grande puissance, d'une extrême densité. L'efficacité d'une écriture fondée sur de semblables possibilités est encore multipliée par les procédés d'instrumentation que le compositeur s'est créés à cet égard : c'est ce qui explique l'orchestration très sélective que l'on observe surtout dans ses œuvres de jeunesse comme *la Création du monde* ou *l'Homme et son désir,* orchestrations pour grands ensembles de solistes qui permettent à cette polyphonie multicolore de conserver tous les prestiges de ses couleurs diverses. En revanche, pour les effets de masses, une orchestration beaucoup plus touffue donne une portée puissante et écrasante à la polytonalité d'accords dans les passages où de tels effets sont recherchés, dans certains épisodes dramatiques de ses opéras, par exemple.

Ce ne sont là que quelques indications très générales concernant l'art de Milhaud, lequel ne s'est créé de tels procédés d'écriture que pour accroître ses libertés d'expression. Car son but est avant tout la liberté de l'expression. Aussi est-il obstinément opposé à tout esprit de système. C'est la raison pour laquelle, dans le domaine de la musique symphonique, le compositeur n'a jamais accepté de s'accrocher à des schémas pouvant de près ou de loin rappeler ceux de la forme-sonate, qu'il s'agisse de ses brèves symphonies de jeunesse ou de ses amples symphonies de l'âge mûr. Dans les unes comme dans les autres, de même que dans ses nombreuses œuvres concertantes pour toutes sortes d'instruments (il a été le premier à écrire un concerto pour batterie et

orchestre), il ne recherche qu'un jeu de lignes, de plans et de volumes sonores absolument libres, jeu dont le propos est de créer chaque fois sa forme selon les exigences expressives du moment, et non de s'imposer les jongleries traditionnelles de formules préfabriquées. Dans ce besoin d'une aussi totale liberté formelle, nous retrouvons aussi le poète lyrique qui ne cesse de s'exprimer tout au long de sa production. Et c'est à cette réussite de la plus libre création que Schönberg lui-même a tenu à rendre hommage dès 1922, lorsque, répondant à l'un de ses élèves qui croyait lui faire plaisir en affichant une opinion méprisante sur la musique de Milhaud, il écrivit : « Que Milhaud soit sans importance me paraît inexact. Il me semble être le représentant le plus significatif des tendances actuelles dans tous les pays latins. Si cette tendance me plaît ou non, ce n'est là qu'une question secondaire. » C'était déjà donner à Milhaud, avec une sagesse et un don prophétique singuliers, la véritable place qu'il occupe maintenant dans l'histoire de la musique.

MIMAROGLU (Ilhan), compositeur turc (Istanbul 1926). Il a d'abord commencé sa carrière comme critique musical et s'est ensuite consacré principalement à la musique électro-acoustique, à laquelle il s'est initié aux centres de musique électronique de Columbia et de Princeton, et qu'il travailla également avec E. Varese. À cet égard, ses œuvres les plus remarquables sont : *le Tombeau d'Edgar Poe, Intermezzo, Bowery Bum, les Préludes, Musique de piano pour exécutant et compositeur, Agony* et *la Ruche*. On citera aussi ses principales œuvres instrumentales : sonate pour piano, *Monologue IV* pour piano main droite seule, *Conjonctus I* pour trois instruments et *Lune de septembre* pour orchestre.

MIROGLIO (Francis), compositeur français (Marseille 1924). Il a fait ses études de composition avec D. Milhaud au Conservatoire de Paris, puis au cours d'été de Darmstadt. Il appartient à la tendance post-sérielle et utilise volontiers la notion de choix entre plusieurs possibilités (mais non pas de *hasard* proprement dit) en l'appliquant non seulement aux éléments formels, mais aussi aux timbres. Il cherche également à approfondir les relations esthétiques entre arts plastiques et musique (et c'est peut-être dans cet esprit qu'il est le fondateur et l'animateur du festival de la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence). Certaines de ses partitions peuvent être exécutées dans des versions complémentaires et superposables dont l'instrumentation est différente, conséquence de ses recherches très inventives dans le domaine de la mobilité des timbres. On lui doit un catalogue déjà important comportant notamment : *Pierres noires* pour ondes Martenot et deux percussions (1958), *Magies* pour soprano et dix instruments (1960), *Espaces I à V* pour différentes formations orchestrales et bande magnétique (1962), *Phases* pour flûtiste et formations diverses (1965), *Tremplins* pour orchestre de quinze à trente-deux musiciens (1968).

MITREA-CELERIANU (M. G.), compositeur roumain (Bucarest 1935). Il a fait ses études musicales traditionnelles au conservatoire de sa ville natale, puis les a complétées en suivant les cours d'été de Darmstadt, les stages du Groupe de recherches de l'O. R. T. F. et les cours de P. Schaeffer au Conservatoire de Paris. Il enseigne à l'École populaire d'art de Bucarest, a reçu un prix au concours national de composition de Roumanie (1957), ainsi que le premier prix de la Biennale de Paris (1967). Il s'oriente vers la recherche expérimentale électro-acoustique et fait partie du petit groupe de compositeurs roumains récemment révélé en Occident sous l'étiquette du « structuralisme ». Ses principales œuvres sont : *Cantate pour chœur et orchestre* sur un texte biblique ; *le Chant des étoiles* pour vingt instruments et une voix, d'après un poème primitif algonkin ; *Glose pour alto*, musique à forme variable ; *Convergences II* « *Colinda* », musique de forme aléatoire pour grand ensemble de percussions et orgue électronique ; *Convergences III* « *Idéophonie M* » pour dix-neuf instruments, chœur d'enfants et deux voix parlées ;

Petite Histoire d'avant-monde pour douze instruments; *Convergences* « *Quatre* », musique aléatoire pour un exécutant ou un ensemble variable.

MOESCHINGER (Albert), compositeur suisse (Bâle 1897). Formé à l'école du post-romantisme germanique, il en a conservé la trace tout en accueillant les suggestions rythmiques de Stravinski et en y mêlant la rigueur de contraintes formelles empruntées au classicisme. C'est ce style, assez éclectique en définitive, que l'on trouve dans ses symphonies et concertos, ainsi que dans sa *Missa in hon. s. Theoduli* pour chœur mixte et orgue.

MOMPOU (Federico), compositeur espagnol (Barcelone 1893). Il séjourna longtemps en France, où il fit une grande partie de ses études musicales. Influencé à ses débuts par Debussy, il s'en affranchit peu à peu pour prendre le style discrètement folklorisant que l'on retrouve dans ses nombreuses pièces pour piano et dans ses mélodies. Toutes ces œuvres se rattachent à une esthétique post-romantique, en dépit de tentatives de renouvellement, un peu artificielles il faut le dire, telles que la suppression des barres de mesure et des armatures de clef. On ne l'a pas mal défini en le disant « Catalan médiéval et debussyste qui se souvient de Chopin ».

MONTEUX (Pierre), chef d'orchestre français (Paris 1875 - Hancock, Maine [États-Unis], 1964). Il se fit connaître à la grande époque des Ballets russes de Serge de Diaghilev et son nom reste attaché à des circonstances aussi historiques que les créations de *Jeux* de C. Debussy, du *Sacre du printemps* d'I. Stravinski et de *Daphnis et Chloé* de M. Ravel. La France ne sut pas le retenir, et c'est l'étranger, notamment les États-Unis, qui sut reconnaître en lui un des plus grands chefs de notre époque.

MONTSALVATGE (Xavier), compositeur espagnol (Gérone 1912), auteur d'œuvres de piano, de musique de chambre et de musique symphonique, ainsi que d'un opéra *(El gato con botas)*, dont le style discrètement folklorisant sollicite aussi parfois la musique populaire indienne.

MOROI (Makoto), compositeur japonais (Tōkyō 1930). Premier prix au concours international de composition de la reine Elisabeth de Belgique en 1953, professeur à Tōkyō depuis 1956, il est une des personnalités dominantes de l'avant-garde japonaise dans la tendance post-wébernienne : *Compositions I, II, III* pour orchestre, *Développements raréfiants* et *Alpha et Bêta* pour piano, *Ordre* pour violoncelle et piano, *Métamorphose* pour récitant et bande magnétique, *Variations sur 7* pour bande magnétique.

MORTARI (Virgilio), compositeur italien (Milan 1902). Élève de Pizzetti, il a été professeur de composition au conservatoire de Rome et surintendant du théâtre de la Fenice à Venise. Il est l'auteur de cinq opéras, d'un *Requiem* et de quelques œuvres instrumentales.

MOSER (Rudolf), compositeur suisse (Niederuzwill, cant. de Saint-Gall, 1890 - Piz Julier, près de Saint-Moritz, 1960). Élève notamment de Max Reger, il a hérité de ce dernier un goût de la rigueur formelle, qu'il applique plus volontiers à des œuvres d'un langage tonal moderne traité dans le cadre de schémas empruntés à la période pré-classique. On lui doit de nombreuses suites et concertos (faisant parfois appel à des instruments anciens), ainsi qu'un *Cantico di frate sole di San Francesco d'Assisi*.

MOSSOLOV (Aleksandr), compositeur russe (Kiev 1900) dont le nom a un instant fait sensation dans la musique de l'entre-deux-guerres par sa pièce symphonique *Fonderies d'acier*, qui fut alors donnée dans le monde entier comme type de la musique soviétique de tendance « futuriste » — on sait que celle-ci ne dura pas, bien au contraire. Autrement, c'est un compositeur prolixe ayant d'abord subi les influences de Hindemith et de Prokofiev, puis adopté le style académique et populaire de l'école soviétique d'après guerre.

MÜLLER (Paul), compositeur suisse (Zurich 1898). Il a travaillé au conservatoire de sa ville natale, ainsi qu'à Paris. Ses symphonies, concertos et œuvres vocales, d'écriture tonale, cherchent généralement à réagir contre l'héritage post-romantique et se réfèrent volontiers au style de la Renaissance et de l'époque baroque.

MÜLLER VON KULM (Walter), compositeur suisse (Bâle 1899), tard venu à la musique à titre exclusivement professionnel. D'abord chef de chœur, il s'adonne ensuite à la composition dans un style néo-classique et volontiers dans l'esprit du divertissement (trois quatuors à cordes, *Suite sur des airs populaires suisses, Musique pour orchestre à cordes*). On lui doit aussi quelques œuvres de musique religieuse, notamment des méditations sur le *Notre Père* pour alto et basse solo, chœur mixte, chœur d'enfants, orgue et orchestre.

N

NABOKOV (Nicolas), compositeur américain d'origine russe (Ljubtcha 1903), qui a fait une grande partie de sa carrière en France. Il a été notamment élève de Busoni. Depuis la Seconde Guerre mondiale, il a eu une activité extrêmement efficace dans l'animation de la vie musicale mondiale, organisant des rencontres internationales qui ont permis des échanges fructueux sur le plan de la musique moderne (*Festival du XX^e siècle* à Paris, *Festival Orient-Occident* à Tōkyō, etc.). Dans le style « fauve » de la période post-Diaghilev, on lui doit plusieurs ballets (*Ode, Aphrodite, la Vie de Polichinelle, Union Pacific*), un oratorio, *Job*, qui est l'une de ses œuvres maîtresses, une *Symphonie lyrique*, une *Symphonie biblique*, plusieurs œuvres vocales comme *The Return of Puschkin, Simboli christiani*, et ses belles *Studies in Solitude*, ainsi qu'un opéra de style éclectique, *la Mort de Raspoutine*. Son livre *Old Friends and New Music* est un document sur la musique de l'entre-deux-guerres.

néo-classicisme, esthétique moderne adoptant un retour aux styles classique et pré-classique, particulièrement à Bach et aux maîtres baroques, en réaction contre les excès du post-romantisme et de l' « impressionnisme* ». — Les premières manifestations en sont dues notamment à Prokofiev (*Symphonie classique*, 1917) et à Stravinski (*Pulcinella*, 1919, et *Octuor à vents*, 1923), mais on peut déjà en trouver des traces chez Max Reger (*Concert dans le style ancien*, 1911). Le néo-classicisme se manifeste essentiellement par un abandon des formes symphoniques ainsi que de la forme sonate de l'époque romantique, au profit de la suite de danses, du concerto grosso, de la toccata, avec recrudescence de l'écriture polyphonique et fuguée. Il répondait au goût de la concision et de la clarté de l'entre-deux-guerres, ainsi qu'au besoin de rythme et d'objectivité qui marqua cette époque. Le néo-classicisme suscita quelques chefs-d'œuvre avec Stravinski, Roussel, Hindemith, Poulenc, etc., mais il est vite devenu la source d'un nouvel académisme très appauvrissant, très formaliste et très creux, dont l'envahissante indigence n'est pas étrangère à la violente réaction sérielle qui eut lieu au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Il n'est guère de musicien de cette époque qui n'ait sacrifié au néo-classicisme, pas même Schönberg (*Sérénade* op. 24 et *Suites* op. 25 et 29) ni Berg (concerto pour violon). Seul Webern poursuivit solitaire sa marche en avant et ne fut pas affecté par ce que l'on appela aussi à l'époque le « retour à Bach ».

NICULESCO (Stefan), compositeur roumain (Bucarest 1927). Il fit ses études de piano et de composition au conservatoire de sa ville natale. Il a reçu le prix de composition Georges-Enesco (1962) et a été nommé professeur d'analyse et de composition au conservatoire de Bucarest (1963). Depuis 1966, il a participé aux cours de vacances de Darmstadt, où il s'est fixé le style définitif par lequel il se rattache au mouvement structuraliste roumain : *Scènes* pour orchestre (1965) ; *Inventions pour clarinette et piano* (1965) ; *Formants*, « musique à forme mobile » pour ensemble de cordes (1968), et *Aphorismes d'Héraclite*, pour chœur à vingt parties (1969).

NIELSEN (Carl), compositeur danois (Nørre Lyndelse 1865 - Copenhague 1931), élève de Niels Gade. Il est considéré comme le créateur de la musique moderne en son pays. Il a assimilé les différentes influences européennes ambiantes au début du siècle, de Mahler à Debussy, en conservant souvent à sa musique une saveur nationale. Il a eu une influence profonde sur la vie musicale au Danemark et a formé quantité de compositeurs actuels. Il est l'auteur d'un important catalogue sollicitant tous les genres et où il faut distinguer en particulier deux opéras *(Saül et David* et *Maskarade)*, dix cantates (dont *Islande* pour récitant et orchestre) et surtout six symphonies de dimensions parfois monumentales et à tendances philosophiques, dans l'esprit de Mahler et de Scriabine. Peu personnelles, mais animées par un tempérament impétueux, ces œuvres ne peuvent être dédaignées.

NIELSEN (Riccardo), compositeur italien d'origine danoise (Bologne 1908), directeur du conservatoire de Ferrare, où il enseigne le contrepoint et la fugue depuis 1955. Ses œuvres vocales et instrumentales, de forme néo-classique, ont adopté la technique sérielle dès 1943.

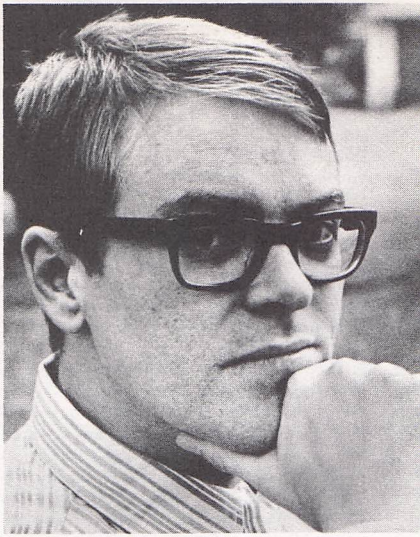
NIGG (Serge), compositeur français (Paris 1924). Élève du Conservatoire de Paris, il a travaillé notamment avec O. Messiaen avant d'aller s'initier au dodécaphonisme classique avec R. Leibowitz. Ses premières œuvres témoignent de l'incertitude et des problèmes qui pèsent sur les jeunes musiciens en 1945 au sortir des périodes néo-classique et stravinskienne précédentes : sonate pour piano (1943), *Timour* pour orchestre (1944), *Concerto pour cordes, piano et percussion* (1946). Après cette période hésitante, mais dénotant un réel tempérament, et après son passage chez Leibowitz, il opte pour la technique sérielle, qu'il est l'un des tout premiers à utiliser en France : *Variations pour piano et dix instruments* (1947), *Deux Pièces pour piano* (1947), *Mélodies sur des poèmes d'Éluard* (1948).

Son évolution politique l'amène à réviser sa conception du rôle social du compositeur : en 1949, il participe à la création de l'Association française des musiciens progressistes, qui préconise d'adopter les directives populistes soviétiques en art, et il compose des chants de masse et des cantates politiques, ainsi que le poème symphonique *Pour un poète captif* (1950). Son style redevient alors tonal, d'une simplicité néo-classique et d'un sentiment néo-romantique : le ballet *Billard* (1951), *Petite Cantate des couleurs* (1952), concerto pour piano et orchestre, où il met en œuvre un thème populaire du Périgord (1954). Reprenant peu à peu son indépendance de pensée, il va dès lors se créer un langage et une esthétique de synthèse fondés sur un fond tonal auquel participent des éléments de modalité et d'atonalité, mais conservant une physionomie généralement néo-romantique : concerto pour violon et orchestre (1957), le ballet radiophonique *l'Étrange aventure de Gulliver à Lilliput* (1958), *Jérôme Bosch-Symphonie* (1960), deuxième sonate pour piano (1965), la cantate *le Chant du dépossédé*, d'après Mallarmé (1964), *Visages d'Axel* pour orchestre, d'après Villiers de L'Isle-Adam (1966), et *Fulgur*, triptyque symphonique d'après l'*Héliogabale* d'A. Artaud (1969). Doué d'une grande culture générale et d'une profonde intelligence humaine, il a traversé ces aventures de l'esprit et poursuivi cette évolution dont certains épisodes ne sont pas sans un certain pathétique, avec une sincérité et une rigueur qui forcent l'estime.

NIJINSKI (Vaslav), chorégraphe et danseur russe (Kiev 1890 - Londres 1950). Son nom reste attaché à quelques-unes des plus grandes dates de la musique moderne naissante, notamment les créations du *Sacre du printemps* de Stravinski et de *Jeux* de Debussy.

NIKIPROWETZKY (Tolia), compositeur français d'origine russe (Feodosia, Crimée, 1916). Il a fait ses études musicales avec S. Plé-Caussade et R. Leibowitz. Il a été plusieurs années directeur adjoint de la musique à Radio-Maroc et s'est consacré à des recherches poussées sur la musique traditionnelle de l'Afrique noire, sur laquelle il a publié des travaux théoriques et des disques. Comme compositeur, il a d'abord été attiré par l'écriture modale, a utilisé quelque temps la technique sérielle, pour n'en plus conserver ensuite que des libres suggestions, auxquelles il joint certains apports électro-acoustiques. Son goût pour la musique vocale se retrouve même dans la physionomie linéaire qu'il donne à ses compositions purement instrumentales. Parmi ses œuvres principales, il faut citer : dans le domaine symphonique, *Sinfonietta*, *Symphonie « Logos 5 »*, *Hommage à Antonio Gaudi ;* dans le domaine lyrique, *les Chants de la fille seule*, *les Noces d'ombre ;* dans le domaine religieux, *Numina sacra ;* et dans le domaine de la musique de chambre, une sonate pour piano, un quatuor à cordes et *Treize Études pour piano*.

NILSSON (Bo), compositeur suédois (Malmberget 1937). Essentiellement autodidacte, son isolement de jeunesse en Laponie ne l'a pas empêché d'assimiler avec une très curieuse et tressaillante originalité les influences pointillistes postwébernienne de Boulez et de Stockhausen. Il s'est révélé soudainement et avec beaucoup d'acuité dans les cercles avant-gardistes de Darmstadt, Cologne et Donaueschingen vers 1956-1957, avec des œuvres instrumentales telles que *Kreuzungen* et *Buch der Veränderungen*, puis avec *Audiogramme* pour bande magnétique. Sa très vive imagination sonore n'a ensuite cessé d'émerveiller avec *Zwanzig Gruppen* (1958), œuvre qui fait appel aux techniques stéréophoniques et aléatoires. Il s'est ensuite intéressé aux problèmes sémantiques-phonétiques avec les trois *Oswaldkantaten* (1958) et le très remarquable *Ein irrender Sohn* (1959), œuvres d'après des textes de Gösta Oswald. Après *Numéro 2* pour orchestre, *Gesang von der Zeit pour* orchestre de chambre, *Zeitpunkte* pour vents et *Schlagfiguren* pour piano, il a eu tendance à abandonner cette écriture éclatée au profit d'une rédaction plus linéaire, qu'il a exploitée au cours des années 60 dans *Szene I* et *II*, dans *Entrée* pour grand orchestre et bande magnétique, ainsi que dans *Quatre Prologues*, d'après la musique du film *Un dimanche de septembre*. C'est un imaginatif et un visionnaire audacieux et raffiné.



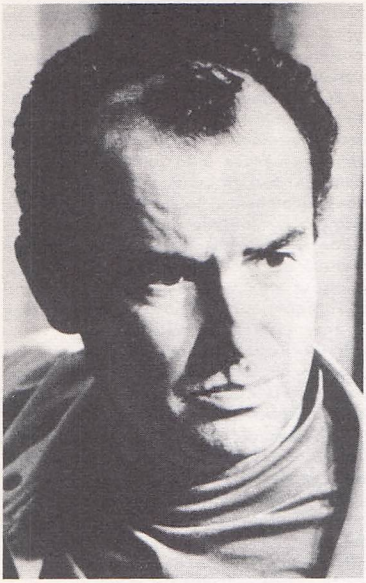
Bo Nilsson. *Phot. The Swedish Institute.*

NIN (Joaquín), compositeur cubain d'origine espagnole (La Havane 1879-1949).

Il a travaillé avec V. d'Indy à la Schola cantorum, où il a ensuite été professeur. Il a vécu à Paris jusqu'en 1939. Il est l'auteur de nombreuses pièces pour piano et mélodies dans le style folklorisant.

NONO (Luigi), compositeur italien (Venise 1924) qui aura été, à côté de Boulez et de Stockhausen, l'un des trois grands ténors du mouvement post-wébernien né au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Il a été l'élève de G. F. Malipiero, de Maderna et de Scherchen. Il a épousé Nuria, fille de Schönberg. Il s'est principalement révélé en 1950 à Darmstadt avec ses *Variations canoniques* sur la série de l'opus 41 de Schönberg. Doué d'une originalité fascinante, il a su adapter les impératifs sériels à la sensibilité latine, particulièrement à la sensibilité à la fois véhémente et tendre qui est la sienne. Très vite, il s'est manifesté comme un compositeur engagé, montrant ainsi le premier que l'on pouvait chercher la communication avec l'homme sans pour cela tomber dans l'académisme du réalisme socialiste. Ses œuvres les plus importantes sont autant de protestations contre le fascisme, la guerre et quelques-unes des formes d'oppression et de dictature. Mais dans la dernière période de son évolution musicale et politique, il traverse des délires et des extases guévaristes et maoïstes, souhaitant des extrémismes encore plus poussés s'il peut en exister. En allant ainsi de la générosité au fanatisme, son inspiration n'a pas gagné ; elle aurait plutôt maigri ; mais elle reste à l'extrême pointe de l'avant-garde sur le plan de la technique et ne veut rien céder à cet égard, car l'une des caractéristiques de L. Nono est aussi l'intransigeance la plus ombrageuse. À la générosité de cœur et d'esprit de ses débuts correspond un don mélodique admirable — aucun sériel n'a eu un pareil sens de la courbe vocale — qui rend toute sa force émotive à la seule nudité monodique de la voix humaine. Son écriture chorale est d'une extraordinaire nouveauté grâce à la fragmentation du discours et de la prosodie, des diverses syllabes, voire des lettres isolées d'un mot, passant librement d'une voix à l'autre sans perdre la ligne d'ensemble. Il est un lyrique, un tempérament subjectif et dramatique, en cela bien italien ; son imagination s'exalte au contact de la parole, ce qui explique que sa production instrumentale soit relativement restreinte. Son orchestre, mobile et plein de couleurs, fait une large place à la percussion, utilisée dans un dessein purement expressif. Ses dons triomphent à la scène, où il a donné jusqu'ici *Ie Manteau rouge*, d'après Lorca (1954), puissamment mais intelligemment marqué par les rythmes populaires espagnols et non comme des reconstitutions folkloriques, et surtout son opéra *Intolleranza* (1961), son œuvre capitale à la fois d'artiste et de militant. L'un de ses premiers chefs-d'œuvre pour voix et instruments a été *Épitaphe pour García Lorca*, en trois parties qui peuvent être exécutées isolément (1952-1953) et comprenant *España en el corazón* pour soprano, baryton, petit chœur et instruments, *Y su sangre ya viene cantando* pour flûte, cordes, harpe, célesta et percussion, et le *Memento : Romance de la Guardia civil*, pièce bouleversante pour récitant, chœur parlé et orchestre riche de percussion. Suivront *la Victoire de Guernica* pour chœur et orchestre, d'après Eluard (1954), les cantates *Il Canto sospeso*, d'après des fragments de lettres de condamnés à mort (1956), et *La Terra e la Compagna*, d'après Cesare Pavese (1958), les *Cori di Didone* pour chœur et percussion, d'après Ungaretti, *Ha venido*, d'après Machado (1960), *Sul ponte di Hiroshima* (1962) et *La Fabbrica illuminata* pour voix et bande magnétique, réalisée à partir d'enregistrements de bruits d'usines et de voix d'ouvriers (1965). Mais dans ses œuvres récentes de cette veine la politique prend nettement le pas sur la musique, comme dans ce *Contrappunto dialettico alla mente* (1968) dédié au commandant de l'armée de libération du Venezuela, avec montage électronique et collage d'invectives contre la guerre au Viêt-nam.

Parmi ses œuvres instrumentales, il faut citer : *Polifonica-Monodia-Ritmica* (1951), d'une écriture encore assez rigoureusement wébernienne ; *Due espressioni* (1953), déjà plus libres ; *Canti per tredici strumenti*



Luigi Nono. *Phot. Keystone.*

(1954) et *Incontri* (1955), qui sont parmi ses réussites les plus originales et les plus profondément musicales; *Varianti* pour violon solo, cordes et bois (1957); et la grande composition orchestrale *Diario polacco* (1958), fruit d'une crise politique suscitée par un séjour à Varsovie.
Luigi Nono est un des plus grands musiciens vivants, mais il est à redouter que si sa passion politique continue de progresser son activité finisse par échapper à la compétence du critique musical.

NØRGAARD (Per), compositeur danois (Copenhague 1932). Il s'est vite situé au premier rang de l'avant-garde sérielle de son pays avec des œuvres révélant un fort tempérament, tels *Première Sonate* pour piano (1953), *Triptychon* pour chœur, vent et percussion (1957). Avec *Constellations* pour douze instruments à cordes solo (1958), il a développé une technique rythmique très raffinée, et avec ses œuvres des années 60, telles que *Fragment VI* pour vent et percussion et son oratorio *le Jugement*, il s'est créé une technique sérielle non dodécaphonique très personnelle.

NOVÁK (Vítězslav), compositeur tchèque (Kamenice 1870 - Skuteč 1949), élève de Jiranek et de Dvořák au conservatoire de Prague, où il enseigna à son tour à partir de 1909, avant de professer à l'école de maîtrise de Prague (1919-1939). Il y forma un grand nombre de compositeurs actuels. Directement héritière de Brahms, sa musique fait une synthèse lyrique du climat debussyste et du mélodisme folklorique : cinq opéras, deux ballets, des chœurs, des poèmes symphoniques, trois quatuors à cordes et de nombreuses pièces pour piano et mélodies.

NYSTROEM (Gösta), compositeur suédois (Silvberg, Dalorna, 1890) complétant le trio qui, avec Rosenberg et Pergament, a donné une impulsion moderniste à la musique de ce pays au niveau des années 20. Il séjourna à Paris (1919-1931), y travailla avec d'Indy, et se lia avec Braque et Léger (il a également fait de la peinture). Il fréquenta aussi certains musiciens du groupe des Six*, Honegger notamment, dont l'influence est sensible dans son style. Sa technique se fonde sur un jeu de « cellules mères » (mélodiques ou harmoniques) qui s'assemblent ensuite en masses très diversement agencées, technique résultant tout autant de ses souvenirs d'indystes que de l'adaptation de certains procédés picturaux. Sa *Sinfonia espressiva* (1935) est considérée comme son œuvre maîtresse; mais on lui en doit quatre autres dont les titres indiquent suffisamment l'esthétique post-romantique : *Sinfonia del mare* (1948), *Sinfonia shakespeariana* (1952), par exemple. Une *Sinfonia seria* revient au néo-classicisme, de même que les concertos de sa maturité pour violon (1956) et pour piano (1960), ainsi que les quatuors à cordes (1956 et 1961). On lui doit en outre une grande quantité de musiques de scène.

OPQ

OBOUKHOV (Nicolas), compositeur français d'origine russe (Moscou 1892 - Paris 1954) fixé en France depuis 1918. Il fut élève de N. Tcherepnine. Sa musique a un caractère mystique : oratorio *le Livre de vie* et les *Poèmes liturgiques*. Il a écrit pour un instrument électronique, aujourd'hui oublié, appelé la « croix sonore », ou « éthérophone ». Il est également l'inventeur d'un système de notation musicale qui supprime notre jeu d'altérations traditionnelles, qui est plus simple que celui-ci, mais qui ne peut s'appliquer qu'à une écriture atonale fondée sur le total chromatique. Il est l'auteur d'un *Traité d'harmonie tonale, atonale et totale* (1946).

OBOUSSIER (Robert), compositeur suisse (Anvers 1900 - Zurich 1957). Il travailla à Berlin et à Paris, et fut nommé directeur des Archives centrales de la musique suisse à Zurich (1938). Son style, de constitution assez éclectique et qui emprunte à toutes les techniques anciennes et modernes (parfois jusqu'à la technique dodécaphonique), n'est pas très personnel, mais il exprime avec chaleur un tempérament de caractère romantique. À côté de ses œuvres symphoniques et de sa musique de chambre, Oboussier nous donne le meilleur d'une nature réellement dramatique dans de nombreuses œuvres vocales, dont *Trilogia sacra* pour soli, chœur, orchestre et orgue, d'après Rilke (1930), *Lobgesang* (1955) et surtout son opéra *Amphitryon*, d'après Molière et Kleist (1951).

OHANA (Maurice), compositeur français (Gibraltar 1914). D'origine espagnole, mais fixé en France depuis l'enfance, il a travaillé avec Lazare-Lévy, A. Casella et D. Lesur. En 1947, il a été l'un des animateurs du Zodiaque, groupe de jeunes compositeurs qui entendaient réagir contre ce qu'ils considéraient comme l'intellectualisme sériel tout autant que contre l'académisme néo-classique, cela en remontant aux traditions médiévales et en s'inspirant des antiques traditions méditerranéennes et africaines. Ce programme est resté celui de M. Ohana, qui l'a développé et illustré de façon originale et féconde. Et c'est dans cet esprit que sont écrites ses premières œuvres : *Sonatine monodique* pour piano (1945) et *Caprichos* pour piano (1948), qui révèlent déjà un authentique musicien. Mais c'est surtout son œuvre lyrique *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* pour baryton, récitant, chœur et orchestre (1950) que s'affirme son tempérament poétique et dramatique. Allant dès lors vers une liberté d'écriture et de pensée toujours accrue, vers une maîtrise sans cesse accentuée, il donne successivement *Cantigas* pour chœur et orchestre (1955), *Hommage à Luis Milan* (1955), le ballet *Prométhée* (1957), *Récit de l'An Zéro* (1959). Une nouvelle période s'ouvre alors : sans avoir jamais appartenu à la tendance sérielle, il va subir dans une certaine mesure l'influence du climat sonore ambiant dans l'époque post-sérielle, et tout en conservant ses sources d'inspiration dans l'Antiquité et le Moyen Âge méditerranéens il évolue vers une musique plus riche sur le plan de la forme comme sur celui de la couleur instrumentale, libérant les forces d'une imagination qu'on ne lui avait pas connue auparavant. Ses œuvres récentes, qui le situent au tout premier rang de l'école actuelle, sont *Tombeau de Claude Debussy* (1962), *Quatre Études*

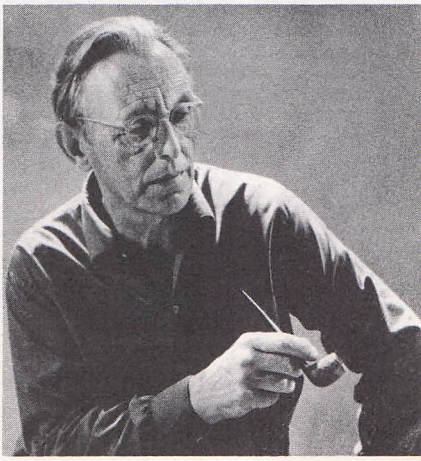
pour percussion (1963), *Signes* pour ensemble à vent, cithare en tiers de ton, flûte, piano et percussion (1965), *Synaxis* pour deux pianos, percussion et orchestre (1966), l'opéra de chambre *Syllabaire pour Phèdre* (1967), *Cris* pour douze voix *a cappella* et pour percussion (1968), *Silenciaire* pour percussion et cordes (1969). Dans un langage complètement libéré de toutes contraintes, coordonnant des forces sonores éparses au gré d'une invention raffinée et d'un tempérament dramatique puissant, dynamique et profondément poétique, ces dernières partitions montrent un artiste en pleine possession de sa maturité — un artiste qui, avec une rare indépendance et sans jamais céder aux sollicitations extérieures, a su se créer un langage et un style qui ne doivent rien à des formules toutes faites, mais tout à son inspiration et à son talent.

OLLONE (Max **d'**), compositeur français (Besançon 1875 - Paris 1959), élève du Conservatoire de Paris, où il travailla notamment avec Massenet, et grand prix de Rome 1897. C'est l'influence de son maître, mêlée à quelques idées wagnériennes, qui règne dans les quelque dix ouvrages qu'il fit représenter à l'Opéra et à l'Opéra-Comique de Paris. On lui doit un écrit théorique, *le Langage musical* (2 vol.), s'élevant contre l'enseignement officiel et stéréotypé pour préconiser une formation plus largement ouverte sur les différents styles.

ORFF (Carl), compositeur allemand (Munich 1895). Il vint relativement tard à la composition et ses premières activités se manifestèrent surtout dans la transcription libre d'œuvres anciennes et dans la pédagogie. Sa méthode d'enseignement musical, fondé sur l'éducation par le rythme, est appréciée. C'est également sur le rythme qu'est bâtie toute son œuvre de compositeur, qui ne commença réellement qu'en 1935, avec ses fameux *Carmina burana*, cantate consistant en une adaptation de chants d'étudiants « contestataires » du Moyen Âge. Cette première œuvre définissait un style qui n'a guère varié depuis : une rythmique primitive et obstinée, une harmonie très rudimentaire et un vocabulaire mélodique primitif lui aussi, fréquemment pentatonique et procédant également avec obstination dans une ambiance de répétition incantatoire. Cette forme de néo-primitivisme, ennemi de la nouveauté, est paradoxalement assez personnelle et a contribué à assurer le succès du musicien dès le III[e] Reich et à le perpétuer ensuite auprès d'un vaste public qui se berce curieusement de la douce illusion qu'il aime la « musique moderne ». Cette illusion est entretenue par le fait que les ensembles instrumentaux utilisés par Orff à titre d'orchestre n'ont absolument pas la constitution de l'orchestre traditionnel, mais sont fondés sur une débauche d'instruments à percussion et emploient jusqu'à huit pianos, ce qui impressionne vivement le bourgeois sans pour autant l'inquiéter ni le choquer, car le bruit qui sort de tout cela est des plus sages et rassurants.

Dans ce style brillant de psalmodie incantatoire et de tintamarre sans danger, il a

Carl Orff. *Phot. Peter Keetman-Bavaria.*



composé : *Der Mond* (1938), *Die Kluge* (1942), *Catulli carmina* (1942), *Die Bernauerin* (1945), *Antigonae* (1948), *Trionfo di Afrodite* (1951), *Comœdia de Christi resurrectione* (1955), *Œdipus der Tyrann* (1959), *Prometheus* (1967).

Le cas d'Orff — car c'est un cas — est celui d'un homme de théâtre supérieurement doué pour la scène, dont il joue avec une intelligence et une ingéniosité allant jusqu'à la ruse, et qui n'emploie la musique qu'à titre d'élément accessoire, comme la peinture dont l'on enduit les décors. Orff désigne d'ailleurs lui-même ses œuvres par l'expression « théâtre musical », ce qui est encore beaucoup dire, car, en utilisant avec retard des procédés qui ont été employés avec succès et relief par le *Socrate* de Satie, *les Noces* de Stravinski et les *Choéphores* de Milhaud, il n'en tire que des résultats extrêmement pâles et pauvres. Quant à la conception dramatique, dont la réussite est moins contestable, il n'en reste pas moins que sa modernité d' « œuvre d'art totale » remonte à Richard Wagner et qu'elle est souvent d'un naïf pédantisme (c'est ainsi que sa dernière tragédie, où l'élément lyrique disparaît presque complètement, n'étant pour ainsi dire plus chanté mais seulement déclamé, comporte un livret qui est entièrement en grec ancien, ce qui, avec l'accent souabe ou bavarois, ne manque pas de drôlerie).

OSTRCIL (Otakar), compositeur tchèque (Prague 1879-1935). Il a été le plus avancé et le plus moderne de la génération post-romantique, qu'il représente avec Novák et Suk. De 1921 à sa mort, il dirigea le Théâtre national de Prague, encourageant la musique contemporaine, parvenant notamment, au prix de violentes cabales, à faire représenter le *Wozzeck* de Berg quelques mois seulement après la création berlinoise. Comme compositeur, il a d'abord subi l'influence de Mahler, mais dès son *Impromptu* pour orchestre (1911), il se range parmi les pionniers du nouveau constructivisme, de la polyphonie linéaire et d'une harmonie largement chromatisée qui va jusqu'au polytonal et à l'atonal. Il est l'auteur de plusieurs opéras, d'œuvres symphoniques et de cantates. Ses *Stations de la Croix* (1928), grandioses variations symphoniques, constituent une des grandes pages du répertoire orchestral tchèque.

P

PABLO (Luis **de**), compositeur espagnol (Bilbao 1930). Il commença à écrire de la musique dès l'âge de quinze ans, mais il fut dirigé vers des études juridiques, et ce n'est que vers 1953 que naissent ses premières œuvres cataloguées, un *Choral* pour instruments à vent, une sonate pour piano, et *Sinfonías* pour seize instruments à vent (première version). Après ses études musicales traditionnelles, il était venu à la musique moderne notamment à travers l'enseignement de Max Deutsch pour le dodécaphonisme classique, et grâce à la *Technique de mon langage musical* d'O. Messiaen (dont il avait eu la révélation par *Mode de valeurs et d'intensités*). C'est à cette époque qu'il abandonne la rigueur sérielle classique, notamment avec *Invenciones* pour orchestre (1954), pour utiliser librement des structures sérielles. Son évolution est alors rapide et, après *Comentarios* sur des textes de Gerardo Diego pour soprano et trois instruments (1956), il donne sa première

Luis de Pablo à Madrid (1968). *Phot.* X.

œuvre très significative, *Móvil I* pour deux pianos (1958), où, toujours à base d'éléments sériels libres, il utilise la technique du « mobile », faisant ainsi dans une certaine mesure la synthèse de l'enseignement de Webern et des suggestions de J. Cage. Là se trouve défini l'univers spatial aux dimensions nouvelles dans lequel L. de Pablo va se développer. Il intervient alors efficacement dans l'animation de la vie musicale madrilène en créant le groupe Tiempo y música, qui va faire connaître la musique vivante au public. En 1960, il est nommé président des Jeunesses musicales d'Espagne. À cette époque, il a également pris un contact plus étroit avec les milieux européens d'avant-garde en suivant régulièrement les cours d'été de Darmstadt. Son invention sonore et architectonique se confirme avec *Radial* pour huit groupes de trois instruments (1960), sa première grande œuvre orchestrale accomplie et maîtrisée, et, l'année suivante, avec *Polar* pour onze instruments, où intervient une certaine latitude aléatoire qui va se retrouver dans la plupart de ses œuvres ultérieures. Ce sont alors *Glosa* pour voix et quatre instruments, d'après Góngora (1961), *Prosodia* pour six instruments (1962), *Cesuras* pour six instrumentistes (1963), *Escena* pour chœur mixte et dix-huit instruments (1964). En 1965, il fonde le groupe Alea, qui poursuit et développe l'action de Tiempo y música et participe à la création du premier studio électronique espagnol. *Polar* avait constitué l' « étude » d'une nouvelle syntaxe sonore se remettant en cause à chaque œuvre nouvelle. C'est cet esprit que l'on retrouve dans *Módulos I* (1965) pour trois blocs instrumentaux, œuvre où l'imagination sonore du compositeur se déchaîne littéralement en des possibilités d'ordination permettant des renouvellements illimités. *Ejercicio* pour quatuor à cordes, improvisation contrôlée, et *Ein Wort* pour voix et trois instruments, d'après G. Benn, datent de la même époque et confirment la position internationale prise par le compositeur. Celle-ci recevra une consécration éclatante au festival de Donaueschingen de 1966 avec *Iniciativas* pour orchestre, œuvre d'une parfaite liberté où l'invention du musicien fait preuve d'une verve étincelante, qui sera suivie par *Módulos II* pour orchestre (1966), *Módulos III* pour dix-sept instruments (1967), *Módulos IV* pour quatuor à cordes (1967),

Módulos V pour orgue (1967), compositions qui utilisent toujours les notions de spatialité et de variabilité, puis par *Imaginario II* (1967) et par *Heterogeneo* pour orchestre (1968). Actuellement, Luis de Pablo est engagé sur la voie du « théâtre musical » et des recherches audio-visuelles que celui-ci suppose : *Por diversos motivos* (1969) et *Protocolo* (1969). Il est aujourd'hui non seulement la personnalité dominante de l'école espagnole, qu'il a été l'un des premiers à tirer de son étroit nationalisme pour lui donner une intonation universelle, mais aussi une des personnalités les plus saillantes de la musique actuelle dans le monde, grâce à l'impulsion qu'il a su donner aux techniques nouvelles et aux solutions personnelles et originales qu'il a trouvées pour exprimer un tempérament inventif et poétique exceptionnel. Car dans toutes ces recherches l'homme est toujours derrière sa musique : c'est une présence qui lui est naturelle et à laquelle il tient.

PACCAGNINI (Angelo), compositeur italien (Castano Primo 1930). Il participe activement au mouvement post-sériel italien, et ses premières œuvres *(Epitome per il Bois du Casier, Concerto* pour violon et six groupes instrumentaux, *Sei Tempi* pour deux pianos et *Brevi Canti)* ont vivement attiré l'attention.

PALESTER (Roman), compositeur polonais (Śniatyn 1907). Après avoir travaillé à Varsovie et à Paris, il a enseigné la composition au conservatoire de Cracovie; il vit actuellement en Allemagne. D'abord influencé par Szymanowski, puis par Stravinski, il s'est ensuite développé dans un style néo-classique élargi où se manifeste un solide métier, notamment avec ses deux opéras *les Pierres vivantes* (1944) et *la Mort de don Juan* (1962), plusieurs ballets, quatre symphonies, un *Requiem,* plusieurs concertos et œuvres de musique de chambre.

PALMGREN (Selim), compositeur finlandais (Pori 1878 - Helsinki 1951). Élève de Wegelius et de Busoni, professeur de composition à New York, puis au conservatoire d'Helsinki, il est l'auteur de deux opéras, de cinq concertos pour piano et de plus de deux cents pièces pour piano, le tout généralement rattaché à son folklore national.

PANUFNIK (Andrzej), compositeur polonais (Varsovie 1914). Il a également une grande activité de chef d'orchestre. Objet de la plus grande considération dans son pays, il quittera cependant celui-ci en 1954 pour s'installer en Angleterre en protestation contre le contrôle exercé alors par le parti sur le travail des artistes. Toute sa musique antérieure à 1944 a été détruite pendant le soulèvement de Varsovie. Depuis cette époque, il a composé, entre autres, trois symphonies (*Sinfonia rustica* et *Sinfonia sacra* notamment), deux ouvertures, quelques œuvres de musique de chambre, des pages pour piano et des mélodies où il s'exprime dans une forme néo-classique et avec un tempérament néo-romantique.

PAPINEAU-COUTURE (Jean), compositeur canadien (Montréal 1916), une des personnalités les plus attachantes de l'école néo-classique de son pays. Il a travaillé notamment avec N. Boulanger. Professeur de composition, secrétaire de l'université de Montréal, dont il est l'un des animateurs musicaux, il est l'auteur d'œuvres symphoniques, chorégraphiques, concertantes et religieuses, ainsi que de musique de chambre.

PAQUE (Désiré), compositeur français d'origine belge (Liège 1867 - Bessancourt 1939). Il professa dans plusieurs conservatoires européens (Bulgarie, Grèce, Portugal, Allemagne, Suisse et Angleterre) ainsi que dans sa ville natale. Porté vers un langage atonal, il a composé sept symphonies, un opéra, un *Requiem,* deux ouvertures et différentes œuvres de musique de chambre, d'orgue et de piano.

PARMEGIANI (Bernard), compositeur français (Paris 1927). Tout en faisant ses études musicales, il travailla d'abord comme preneur de son à la télévision française, puis entra en 1959 au Groupe de

recherches musicales de l'O. R. T. F., où il s'est affirmé par des compositions électro-acoustiques destinées au cinéma, à la radio, à la télévision ou au concert (*Jeu des Anges, Brûlure de mille soleils, le Socrate, Violostries, Jazzex, l'Instant mobile, Capture éphémère*, etc.).

PARRENIN (Jacques), violoniste français (Paris 1919). Élève de J. Calvet, fondateur du quatuor de ce nom (M. Charpentier, S. Collot, P. Pénassou, pour la première version de cet ensemble), il a voué une part très importante de son activité à la musique d'avant-garde : créations d'œuvres de W. Walton, W. Egk, J. L. Martinet, E. Carter, H. W. Henze, G. Petrassi, M. Ciry, B. Jolas, P. Boulez, F. Bayle, I. Xenakis, F. Miroglio, L. Berio, etc.

PASCAL (Claude), compositeur français (Paris 1921). Il a travaillé au Conservatoire de Paris (notamment avec H. Büsser), d'où il sortit avec un grand prix de Rome (1945). Depuis 1967, il seconde le directeur du Conservatoire comme professeur conseiller aux études. Dans une esthétique traditionnelle et une écriture élégante, il reste solidement attaché au système tonal ainsi qu'à son esprit thématique : concerto pour piano et orchestre de chambre, concerto pour violoncelle et orchestre, octuor pour instruments à vent, deux sonates et une sonatine pour violon et piano, *Ut ou Do*, chœur pour voix de jeunes filles, etc. On lui doit également, en collaboration avec Marcel Bitsch, une remarquable orchestration de *l'Art de la fugue* de J.-S. Bach.

PEARS (Peter), ténor anglais (Farnham 1910). Il a été l'interprète favori des œuvres de Benjamin Britten, avec qui il a donné de nombreux concerts.

PENDERECKI (Krzysztof), compositeur polonais (Dębica 1933). C'est l'une des personnalités dominantes de l'avant-garde dans son pays depuis 1958. Il est l'un des créateurs et des principaux illustrateurs des styles pointilliste et surtout tachiste qui se sont développés pendant ces dix années en Pologne. Il a fait ses études de composition avec A. Malawski et S. Wiechowicz à Cracovie. La grande sensation des débuts de sa carrière se produisit lorsque, ayant envoyé sous l'anonymat *Strophes* pour soprano, récitant et dix instruments, *Émanations* pour deux orchestres à cordes et *Psaumes de David* pour chœur mixte, deux pianos et percussion au concours organisé par l'Association des compositeurs polonais en 1959, il remporta les trois premiers prix. Célèbre du jour au lendemain, il acquit alors une popularité qui devait gagner rapidement l'Europe et le monde avec une série de compositions très spectaculaires où se manifeste un tempérament puissant, dans un style qui prend ses sources lointaines chez E. Varese et ses sources proches chez I. Xenakis. La liste de ses premières œuvres est une litanie de succès ininterrompus et pleinement justifiés par une féconde imagination sonore se réalisant avec une grande ingéniosité, voire virtuosité, instrumentale : *Quartetto per archi* (1960), *Anaklasis* pour cordes et percussion (1960), que l'on peut considérer comme l'un des morceaux de bravoure ayant le plus fait pour sa renommée auprès du grand public, *Dimensions du temps et du silence* pour chœur mixte à quarante voix, percussion et cordes (1961), *Threnos* « à la mémoire des victimes d'Hiroshima » pour cinquante-deux instruments à cordes (1961), *Phonogrammes* pour flûte solo et ensemble de chambre (1961), *Psaume* pour bande électronique (1961), *Polymorphies* pour quarante-huit instruments à cordes (1961), *Canon* pour cinquante-deux instruments à cordes et bande magnétique (1962), *Fluorescences* pour grand orchestre (1962), ces trois dernières œuvres étant également des morceaux de bravoure assez spectaculaires et où les effets de tachisme commencent tout de même à se fatiguer un peu, enfin *Sonate pour violoncelle et orchestre* (1964), d'une très brillante imagination instrumentale, et *De natura sonoris* pour orchestre, qui reprend non moins brillamment des effets déjà connus (1966).

Depuis quelque temps déjà, le compositeur devait sentir qu'une telle formule d'écriture sonore ne pouvait se renouveler

à l'infini, n'était pas susceptible de constituer un style et que cette accumulation d'effets plus instrumentaux que réellement musicaux devait fatalement conduire à un maniérisme assez stérile : il avait dès lors pris une direction nouvelle, notamment avec son *Stabat Mater* pour trois chœurs *a cappella* pour seize voix (1962), orientation accentuée avec *la Passion selon saint Luc* pour soli, chœurs et orchestre, qui contient d'ailleurs le précédent *Stabat Mater* (1963-1965), œuvre qui devait rencontrer un succès public aussi large que les œuvres instrumentales du même auteur. Sans renier ses précédentes trouvailles sonores, Penderecki adopte ici un style éclectique qui, utilisant quelques-unes de celles-ci, les incorpore dans une ample trame vocale et instrumentale qui revient à la forme et à la plastique traditionnelles des passions pré-classiques, ainsi qu'à une écriture vocale inspirée à la fois du grégorien et de la polyphonie renaissante. Il en résulte une œuvre qui prend une physionomie néo-classique inattendue et dont certaines pages font penser à Arthur Honegger. Cette tendance à une certaine facilité d'effets est encore accentuée dans l'œuvre chorale *Dies irae* pour soprano, ténor et basse solos, chœurs et orchestre, « dédié à la mémoire des victimes d'Auschwitz », sur des textes de la Bible, Eschyle, Aragon, Valéry, Broniewski et Różewicz : ici, même plastique néo-classique s'exprimant dans une intonation d'éloquence — et même de grandiloquence — néo-romantique. Aussi cette œuvre ne paraît-elle pas très digne de la noble intention qui la suscite. L'avenir nous dira si le compositeur persévérera dans cette voie de complaisance qui lui vaudra certainement de nouveaux succès — mais ceux-ci seront-ils à leur tour dignes du musicien incontestablement doué qui est en lui et dont on regretterait qu'il se satisfît dorénavant de son propre académisme? C'est avec espoir que l'on attend de Penderecki un peu plus de rigueur. À cet égard, son opéra *les Possédées de Loudun*, créé à l'Opéra de Hambourg en 1969, ne nous apprend rien de nouveau et reste dans cette sorte de néo-honeggérisme.

PERAGALLO (Mario), compositeur italien (Rome 1910). Après avoir travaillé avec Di Donato et Casella, il fit parler de lui avec deux opéras de style vériste, *Ginevra degli Almieri* et *Lo Stendardo di San Giorgio*, puis entra dans le silence avant de faire sa rentrée sous le signe du dodécaphonisme sériel (1947), où il montra des dons fort brillants, notamment avec le madrigal scénique *La Collina* (1947), un concerto pour piano (1949), un concerto pour violon (1954) et une remarquable pièce symphonique, *Forme sovraposte* (1959). Pendant les années 60, il semble traverser une nouvelle crise esthétique, ce qui est regrettable, et il reste dans le silence. Depuis 1956, il est président de la section italienne de la Société internationale pour la musique contemporaine.

percussion, ensemble des instruments ou objets assimilés donnant leur son quand on les frappe, les entrechoque, les gratte ou les secoue.

Vieille comme le monde, d'un emploi particulièrement raffiné dans certaines sociétés dites « primitives », la percussion n'occupait qu'une fonction modeste et restreinte dans la musique occidentale jusqu'au XX^{e} siècle. Elle doit à ce dernier une éclatante promotion. Elle n'est plus un simple auxiliaire de l'orchestre, mais elle y a sa part entière et est de plus en plus fréquemment utilisée comme soliste. Cette promotion ne date pas d'hier : dans une page célèbre et toujours virulente des *Choéphores* (1915), D. Milhaud utilisait un orchestre de percussions pour accompagner une déclamation rythmée, et en 1930 il composait un *Concerto pour percussion et orchestre*; en 1923, *les Noces* de Stravinski donnaient une importance capitale à la percussion; en 1931, *Ionisation* d'E. Varese marque une date capitale en ce domaine, et en 1937 la *Sonate pour deux pianos et percussion* de B. Bartók vient avaliser les conquêtes précédentes et donner à la batterie une consécration qui lui enlève son caractère d'exception fauviste et lui confère une sorte de classicisme. Depuis 1950, la percussion constitue une famille instrumentale au moins aussi sollicitée que les autres, et elle est fréquemment utilisée

en soliste : à cet égard, elle connaît quelques chefs-d'œuvre, tel le fameux et extraordinaire *Zyklus* (1958) de K. Stockhausen. Elle n'est plus seulement chargée de fonctions rythmiques, mais aussi mélodiques et coloristiques. Elle a ses ténors (en France, les Percussions de Strasbourg, les Percussionnistes de l'orchestre de Paris et le duo Casadesus-Drouet; en Allemagne, Christoph Caskel).

En prenant une telle importance, la percussion a également développé ses possibilités. À la vérité, ces possibilités étaient déjà grandes il y a un siècle, car les trois familles (peau, bois et métal) étaient déjà très largement représentées dans le *Traité d'instrumentation* de Berlioz, richesses alors inexploitées auxquelles D. Milhaud n'a pas été forcé d'ajouter grand-chose pour sa fameuse page des *Choéphores*. À la période récente, ces trois familles se sont considérablement accrues, notamment grâce à l'adoption des instruments exotiques de tous pays. À titre d'exemple, on citera le matériel employé par les percussionnistes strasbourgeois, qui totalise quelque cent cinquante instruments, les plus récemment adoptés étant des jeux chromatiques de crotales, des claviers de cloches, des cencerros, différents tam-tams, gongs thaïlandais, mokubyos japonais, tablas-tarengs indiens, etc. Naturellement, en ce domaine on assiste aussi quelquefois à des manifestations de maniérisme néo-dadaïste, les objets les plus hétéroclites pouvant se voir honorés du nom d' « instrument à percussion » sous prétexte qu'ils donnent des sonorités « inouïes »...

PERGAMENT (Moses), compositeur suédois d'origine finlandaise (Helsinki 1893). C'est le troisième des compositeurs constituant ce que l'on appelle en Suède la « génération des pionniers » (H. Rosenberg, G. Nystroem). Après avoir reçu la formation judaïque traditionnelle dans sa ville natale, il vint travailler à Paris et à Berlin, puis s'installa en Suède en 1923 et s'y fit naturaliser. Comme chez D. Milhaud, la musique de Pergament mêle l'héritage juif *(Den judiska sången, Rapsodia ebraica, Eli, Dibbuk* pour violon et orchestre, l'opéra *Abraham)* et l'héritage ethnique local, lequel se manifeste d'abord au début de sa carrière dans un style néo-romantique, puis dans un style expressionniste suscité chez lui, notamment, par son séjour parisien dans les années 20. Cet expressionnisme le mènera à l'adoption de la technique dodécaphonique, dans laquelle il demeure relativement classique (*Canto lirico* pour violon et orchestre, 1957; sonate pour violon seul, 1961). Jusqu'en son âge mûr, Pergament reste donc tourné avec jeunesse et dynamisme vers la nouveauté.

PETIT (Pierre), compositeur français (Poitiers 1922). Après avoir travaillé à l'École normale de musique de Paris, notamment avec G. Dandelot, J. Blancard et N. Boulanger, il fit des études particulièrement brillantes au Conservatoire de Paris, études qu'il termina avec un premier grand prix de Rome (1946). Son style, traditionnel et d'une grande élégance, s'exprime avec une verve très diverse dans les compositions elles-mêmes les plus diverses : l'opérette *la Maréchale Sans-Gêne* (1948); les ballets *Zadig* (1948) pour S. Lifar, *Romanza romana* (1950) pour les Ballets des Champs-Élysées, *Ciné-Bijou* (1953) pour Roland Petit et *Feu rouge, feu vert* (1953) pour le marquis de Cuevas; un concerto pour piano et orchestre (1954) pour Samson François; l'opéra bouffe *Furia italiana* (1958); un concerto pour orgue, cordes et percussion (1958); l'opéra-comique *Migraine*, d'après L. de Vilmorin; *Trois Pièces pour violon et piano* (1961); un concerto pour deux guitares et orchestre (1964) pour le duo Presti-Lagoya; une *Suite pour deux violoncelles et orchestre à cordes* (1967).

PETRASSI (Goffredo), compositeur italien (Zagarolo 1904). C'est la personnalité la plus importante de cette génération italienne avec son exact contemporain Dallapiccola. Formé dans le chant grégorien et la polyphonie chorale, il en conservera toujours la trace. Tardivement entré au conservatoire (1928), il attire déjà vivement l'attention sur lui en 1933 avec sa remarquable *Partita* pour

orchestre. Son évolution, comme celle de Dallapiccola, a été difficile et complexe. Ses débuts se placent sous le signe d'un néo-classicisme influencé par Casella, Hindemith et Stravinski, mais qui lui inspire des compositions de maîtrise comme le *Premier Concerto pour orchestre* (1934) et surtout les admirables *Coro di morti* (1941). Ce n'est qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale qu'il s'oriente vers le chromatisme intégral et l'atonalité, assouplissant du même coup sa carrure rythmique et formelle, et parvenant ainsi à une plus grande liberté de langage et d'expression. L'exemple de Bartók, sensible notamment dans le *Quatrième Concerto pour orchestre* (cordes, 1954), l'aida à dégager définitivement sa personnalité. Mais, au contraire de Dallapiccola, il n'utilise qu'avec réticence la technique sérielle (*Troisième Concerto pour orchestre*, 1953), préférant s'en tenir à des cellules sérielles de quelques sons ou à l'atonalisme complètement libre de ses œuvres récentes. Il a réalisé la parfaite synthèse de ces éléments contradictoires dans son admirable cantate *Noche oscura*, d'après saint Jean de la Croix (1951). Dans le domaine symphonique, il faut encore signaler son *Cinquième Concerto pour orchestre* (1955), l'une de ses pages orchestrales maîtresses, ainsi que son concerto pour piano et orchestre (1939) et son concerto pour flûte et orchestre (1960).

C'est la musique vocale qui, à côté, tient la place la plus importante dans sa production. Il s'agit surtout de grandes pages d'inspiration religieuse : *Psaume IX* pour chœur mixte, cordes, cuivres, deux pianos et percussion (1936) ; *Magnificat* pour soprano, chœur mixte et orchestre ; *Coro di morti*, madrigal dramatique pour chœur d'hommes, cuivres, trois pianos et percussion (1941), un de ses chefs-d'œuvre sur ce chapitre; *Quattro Inni sacri* pour voix d'homme et orgue (1942) ; et la *Noche oscura* pour chœur mixte et orchestre (1951), sans oublier les malicieux chœurs *a cappella Nonsense* et la cantate *Propos d'Alain* pour chants et douze instruments (1963).

Au théâtre, il a donné les ballets *La Follia d'Orlando*, d'après l'Arioste (1943), et *Ritratto di Don Chisciotte* (1945), et deux opéras : *Il Cordovano*, d'après Cervantès (1948), et *La Morte dell'aria* (1950). Avec quelques inégalités passagères dues à des hésitations éclectiques, c'est un des très grands musiciens de l'Italie contemporaine.

PETRIDIS (Petros), compositeur grec (Nigdi, Turquie 1892). Elève d'A. Roussel, il est l'auteur de cinq symphonies, de cinq concertos pour piano et orchestre, d'un opéra *(Zefyra)*, d'un *Requiem* et de plusieurs œuvres de musique de chambre.

PETROVICS (Emil), compositeur hongrois d'origine yougoslave (Nagybecskerek [auj. Zrenjanin] 1930). Elève de F. Farkas, il est l'auteur d'un opéra, *C'est la guerre*, joué dans plusieurs pays européens (dont la France), ainsi que d'œuvres vocales et instrumentales folklorisantes qui lui ont valu de nombreux prix en son pays, ainsi que le prix du concours de quatuor à cordes de Liège (1959).

PFITZNER (Hans), compositeur allemand (Moscou 1869 - Salzbourg 1949). Il a combattu la musique moderne avec passion et avec des armes politiques pas toujours très dignes. Contemporain de Richard Strauss, il a été constamment rejeté dans l'ombre par la souriante réussite de celui-ci. C'est cependant une personnalité. Mais sa réputation est restée purement allemande. Il est le dernier romantique et s'inscrit dans la descendance de Schumann et de Brahms. Il se considérait comme le dernier survivant de la musique dans un monde devenu fou. Il a attaqué la musique moderne dans des pamphlets extrêmement violents, dont les plus fameux sont *le Péril futuriste* (1917), *la Nouvelle esthétique musicale de l'impuissance* (1919), *De l'inspiration musicale* (1940).

« Pfitzner était un chercheur toujours insatisfait et mécontent, sensitif, capricieux, d'un naturel sombre, hanté par l'idée de la mort, un lyrique du type tendre, mais secret et fermé au monde, en même temps qu'un polémiste passionné. » (H. Strobel.) On lui doit deux symphonies, quatre concertos et plusieurs œuvres de musique

de chambre, mais l'essentiel de sa production est lyrique : outre de nombreux Lieder, une cantate nationaliste au titre et aux intentions provocants, *Von deutscher Seele (De l'âme allemande)*, un oratorio d'un romantisme épuisé, *Das dunkle Reich*, un drame féerique, *Die Rose vom Liebesgarten*, de caractère symboliste, et surtout son œuvre considérée par lui comme majeure, l'opéra *Palestrina*, drame historique dans lequel Pfitzner tente de se réincarner avec tous ses problèmes esthétiques en la personne du fameux musicien romain, et dont les puissants milieux réactionnaires allemands ont voulu faire un nouveau *Parsifal* (chose curieuse, cet ouvrage, qui date de 1912, comporte quelques détails d'écriture modale qui ne sont pas sans préfigurer une certaine évolution moderne du langage). D'une forte écriture, la musique de Pfitzner est d'une teinte uniformément grise.

PHILIPPOT (Michel), compositeur français (Verzy 1925). Il a fait des études scientifiques parallèlement à ses études musicales au Conservatoire de Paris (classe Dandelot), qu'il alla compléter avec R. Leibowitz, puis au Groupe de recherches de l'O.R.T.F. De 1949 à 1959, il a été musicien-metteur en ondes à l'O.R.T.F., où il a ensuite été adjoint à la direction musicale auprès d'H. Barraud (1961-1963), puis directeur des services de production musicale (depuis 1964). De sa large formation, il a tiré un style de synthèse post-sérielle d'une très grande liberté et d'une expression très lumineuse. Ses principales compositions sont une *Ouverture pour orchestre de chambre*, *Etude n° 1* de musique concrète, *Variations pour dix instruments*, *Trois Compositions pour piano*, *Composition pour orchestre à cordes*, *Composition pour double orchestre*, *Trois Mélodies sur des poèmes d'Emmanuel Looten*, *Ambiance I* et *II* pour musique concrète, *Maldoror* pour musique concrète, *Pièce pour dix*, *Transformations triangulaires*, *Pièce pour violon seul*. On lui doit également de nombreux articles et études sur des questions actuelles d'esthétique et de technique. Il est aussi l'auteur d'un excellent ouvrage critique sur Stravinski (1965).

PIERNÉ (Gabriel), compositeur français (Metz 1863 - Ploujean 1937). Elève de Franck et de Massenet, grand prix de Rome 1882, organiste de Sainte-Clotilde à Paris (1890-1898), il fut chef des Concerts Colonne (1910-1933) et membre de l'Institut. Ses sept opéra-comiques, ses dix ballets (dont *Cydalise* et *le Chèvre-Pied*), son oratorio *les Fioretti de saint François d'Assise* et ses œuvres symphoniques sont d'une écriture traditionnelle extrêmement élégante et inventive, et d'une science exemplaire d'orchestration. Comme chef d'orchestre, il a été d'un courage incomparable : c'est le dernier des grands chefs d'associations dominicales qui défendit la musique moderne et qui donna des premières auditions, de Debussy à Milhaud, au grand scandale des abonnés. Mais il tenait tête.

PIJPER (Willem), compositeur néerlandais (Zeist 1894 - Leidschendam 1947), élève de Wagenaar. L'influence de son œuvre et de son enseignement fut décisive pour son pays, et son nom s'est également imposé dans le monde grâce, en particulier, à l'action de son ami le chef d'orchestre P. Monteux, dédicataire de sa *Troisième Symphonie*, une de ses pages maîtresses. Dès son *Premier Quatuor* (1914), il usait de la polytonalité de façon instinctive. Il a d'abord subi l'influence de Mahler, puis celle de Debussy, et fera ensuite la synthèse inattendue entre ces deux impulsions. Dès 1920, il se crée un langage alors puissamment révolutionnaire, polytonal et polyrythmique, fondé sur l'usage de brèves cellules, ou « germes », à partir desquelles la croissance de l'œuvre s'effectue en dehors de la forme sonate et de ses développements. De 1923 à 1933 naissent ainsi ses meilleures œuvres, d'un vigoureux relief et d'une étonnante concision. Ensuite, de cette époque jusqu'à sa mort on assiste à un retour progressif au post-romantisme de ses débuts, avec un lyrisme amplifié, mais un langage moins fort. Calviniste austère, il était porté vers une musique sensuelle avec ses rythmes exotiques et ses harmonies chatoyantes, faisant penser à Messiaen. Il est un maître de l'orchestre, et avec des effectifs colossaux il obtient trans-

parence et subtilité. De ses trois symphonies, la seconde (1921), avec huit cors, six trompettes, trois pianos et un orgue, marque l'apogée de son style avancé, et la troisième est probablement l'une des grandes symphonies du XX[e] siècle, saisissant monolithe de quinze minutes pour cent dix exécutants avec piano et mandoline. On lui doit encore un concerto pour piano (1927), *Six Epigrammes symphoniques* (1928), des concertos pour violon et violoncelle, *Six Adagios* (1940) austères et d'inspiration maçonnique, deux opéras, *Halewijn* (1934) et *Merlijn* (1946), ainsi qu'une vingtaine de partitions de musique de chambre, dont cinq quatuors à cordes. Ce grand musicien est complètement ignoré en France.

PIPKOV (Liubomir), compositeur bulgare (Sofia 1904). Elève de d'Indy et de Dukas à Paris, professeur au conservatoire de sa ville natale, il est l'auteur de deux opéras, de deux symphonies, de deux quatuors à cordes, de trois cantates, toutes œuvres écrites dans un style néo-classique et parfois folklorisant.

PISTON (Walter), compositeur américain (Rockland 1894). Il fut élève à l'université Harvard et de N. Boulanger (1924-1926), et plus tard professeur à cette même université. Il est considéré comme le chef de l'école néo-classique de la Nouvelle-Angleterre, et sa production, entièrement consacrée à la musique pure (à l'exception d'un ballet, *The Incredible Flutist*), lui a valu le surnom de « Brahms américain ». Il a subi l'influence de Hindemith. Il recherche plus la perfection formelle que la spontanéité dans ses huit symphonies (1937-1964), ses nombreuses œuvres concertantes, ses cinq quatuors à cordes et ses œuvres pour piano. Il est l'auteur de traités de contrepoint, harmonie, analyse et orchestration qui font autorité dans les pays de langue anglaise.

PIZZETTI (Ildebrando), compositeur italien (Parme 1880 - 1968). C'est l'une des grandes personnalités, et de haut style, de la musique de son pays pour le début de ce siècle. Il est, à côté de Casella et de Malipiero, l'un des principaux artisans du renouveau musical italien pendant cette période. Il s'est élevé contre les abus et complaisances du vérisme, son action s'étant surtout orientée vers le théâtre lyrique alors que les deux autres s'adressaient surtout à l'art instrumental. Par le choix des sujets, d'une valeur éthique ou spirituelle élevée (ce qui le poussa à abandonner tôt son premier inspirateur, Gabriele D'Annunzio), et par l'exclusion du *bel canto* au profit d'une déclamation continue fondée sur un récitatif issu lui-même du plain-chant, il est un maître dont la noblesse force le respect et l'admiration. Fidèle au système tonal, il est parfois académique, mais s'évade aussi fréquemment dans une belle écriture enrichie de l'emploi des modes anciens. Il est l'auteur d'une douzaine d'opéras, parmi lesquels il faut citer une très belle *Fedra* (1915), *Debora e Jaele* (1922), *Fra Gherardo* (1928), *Lo Straniero* (1930), *Orseolo* (1935), *L'Oro* (1947), *Assassinio nella cattedrale* (1958), et son ultime ouvrage, peut-être l'un des plus admirables, *Clitennestra* (1964).

POLIGNAC (Winaretta **Singer**, princesse Edmond **de**), l'un des derniers grands mécènes musicaux (1865-1943). Elle commanda des œuvres à quelques-uns des plus grands musiciens de son temps, qui les donnèrent chez elle en première audition (Debussy, Fauré, Ravel, Stravinski, Falla, Poulenc, Auric, Markevitch, etc.).

POLIGNAC (Marie-Blanche, née Marguerite **Di Pietro**, comtesse Jean **de**), pianiste et cantatrice (Paris 1898-1958), nièce de la précédente. Elève de Caplet et de N. Boulanger, elle poursuivit les traditions de mécénat de sa tante et joua un rôle de premier plan dans la vie musicale parisienne.

polyrythmie, technique consistant à superposer plusieurs rythmes différents. — La polyrythmie n'est pas nouvelle, et classiques comme romantiques en ont usé largement. À côté de cette forme traditionnelle, la musique contemporaine connaît des manifestations infiniment plus

complexes, tenant à la simultanéité de deux ou de plusieurs musiques différentes (ce qui entraîne presque fatalement la polytonalité*). Ce procédé, véritable montage musical évoquant les surimpressions cinématographiques, eut pour principal pionnier l'Américain Charles Ives, qui le pratiqua avant le début de ce siècle. Ives imagina même le passage progressif d'un rythme ou d'un tempo à un autre sous forme de « modulation métrique », les rythmes ou *tempi* superposés pouvant ainsi changer constamment. Les difficultés d'exécution qui en résultent se révélant peu à peu insurmontables, on a fait appel tout naturellement pour les résoudre à la musique pré-enregistrée (concrète ou électronique). Les perspectives ainsi ouvertes à la prospection rythmique sont infinies, permettant non seulement de combiner des musiques de rythmes différents en toute liberté, mais même de superposer une musique à ses propres accélération ou décélération. Mais il est cependant des cas où la polyrythmie peut être pratiquée en concert avec des exécutions directes, même si elle résulte d'œuvres très complexes et raffinées : c'est le cas des fameux *Gruppen* pour trois orchestres de K. Stockhausen.

polytonalité, usage simultané de plusieurs tonalités différentes. — Plus les tonalités sont éloignées l'une par rapport à l'autre dans le cycle des quintes, plus l'effet polytonal est frappant. C'est le compositeur américain Charles Ives qui, dès la dernière décennie du XIX^e^ siècle, a le premier osé de tels effets. Ce n'est que quinze ou vingt ans plus tard que la chose se généralisa en Europe : alors que la musique germanique s'engageait dans la voie du chromatisme total, atonal, et bientôt sériel, aboutissement d'une conception essentiellement contrapuntique de l'art des sons, la musique latine et slave, éprise de couleur et d'harmonie en soi, adoptait largement la polytonalité (Debussy, Roussel, Milhaud, Honegger, Stravinski, Prokofiev et bien d'autres). Darius Milhaud, l'un des premiers, fut l'un de ceux qui en systématisèrent l'usage, observant qu'un accord polytonal est plus raffiné dans la douceur et plus puissant dans la violence. Après sa musique pour *l'Orestie*, ses *Cinq Études pour piano et orchestre* (1922) provoquèrent un scandale avec leur quadruple fugue en quatre tonalités différentes (de même que *Protée*, qui en contenait trois). Actuellement, la polytonalité apparaît déjà comme une vieille province de l'antique royaume tonal, dont on ne peut la détacher, contrairement à l'atonalité, puisque aussi bien la polytonalité n'apparaît que comme une exaltation de la notion tonale. La polytonalité est actuellement dépassée, mais elle aura enrichi la musique de quelques apports non négligeables et de quelques chefs-d'œuvre de son époque fauve au début du XX^e^ siècle.

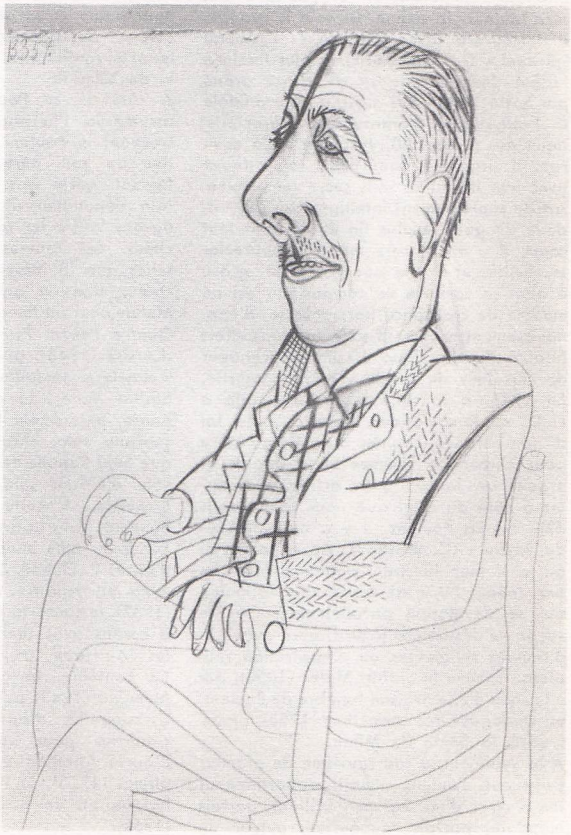
PONCE (Manuel), compositeur mexicain (Fresnillo 1882 - Mexico 1948). Il travailla à Bologne et à Berlin avant d'être nommé professeur au conservatoire de Mexico. En 1925, il refit ses études de composition avec P. Dukas à Paris. Sa musique est d'inspiration folklorique. Il est l'auteur de quatre concertos pour piano et d'un concerto pour guitare écrit pour A. Segovia.

POOT (Marcel), compositeur belge (Vilvoorde 1901). Élève de Gilson et de P. Dukas, membre du groupe des Synthétistes* belges, il est le plus connu internationalement parmi les compositeurs flamands. C'est l'un des fondateurs de la *Revue musicale belge* et il dirige le conservatoire de Bruxelles depuis 1949. C'est un musicien sain, vigoureux, au style direct et sans apprêt, à la verve souvent truculente, au langage traditionnel pimenté de savoureux polytonalismes. On le connaît surtout par des pages aimables et légères telles qu'*Ouverture joyeuse* (1934) ou *Allegro symphonique* (1935), mais on lui doit aussi des œuvres plus amples et plus élaborées : trois symphonies (1929-1952), des poèmes symphoniques, de la musique de chambre, un oratorio, *Icare* (1945), et un opéra, *Moretus* (1943).

POULENC (Francis), compositeur français (Paris 1899-1963), le plus jeune membre du groupe des Six*. Sa personnalité musicale est tellement forte jusque dans les plus

petites choses que les formules néo-classiques qu'il emploie d'abondance et les influences stravinskiennes qu'il subit en permanence n'ont plus aucune importance : comme disait Ravel, il a su se créer un « folklore » personnel.

Précocement doué, il fut initié à la musique par une mère bourgeoise et artiste. En fait, il fut surtout un autodidacte. Son grand maître pour le piano fut Ricardo Viñès, à qui il disait « devoir tout ». Après 1920, alors que ses premières œuvres l'ont déjà fait connaître à Paris, il alla parachever son apprentissage de compositeur auprès de Charles Kœchlin. Mozart, Schubert, Chopin furent les passions de sa prime jeunesse, auxquelles il demeura toujours fidèle et auxquelles vinrent ensuite s'ajouter Chabrier, Debussy, Stravinski, Ravel et Satie, et plus tard Monteverdi, Couperin, Scarlatti et Moussorgski. Tel est son horizon musical. Ses goûts en peinture



Francis Poulenc. Portrait par Picasso (1957). Coll. part. *Phot. Giraudon.*

et en poésie éclairent également bien le personnage : Picasso, Matisse, Braque, Miró, Klee, Apollinaire et Éluard.

Il se fit connaître à dix-huit ans par sa *Rapsodie nègre*, naïvement influencée par *le Sacre du printemps* et l'esthétique du *Bœuf sur le toit*. En 1919, deux juvéniles chefs-d'œuvre allaient donner la gloire à ce cadet des Six : *Trois Mouvements perpétuels* pour piano et *le Bestiaire* pour voix et piano, d'après Apollinaire, où son originalité est déjà totale avec très peu de notes, aucune formule toute faite et cette intonation impertinente et poétique qui sera toujours la sienne. De tout le groupe, il demeurera (avec son ami et « jumeau spirituel » Georges Auric) le plus fidèle à l'idéal de simplicité et de clarté prôné par Satie ; longtemps aussi, il restera fidèle à l'esthétique d'anti-sublime caractéristique des années 20. Jusqu'en 1936 environ, il produira dans cette veine fauve avec une invention sans cesse renouvelée. Artiste suprêmement intelligent en son art, doué du goût le plus fin et de goût tout court, il a eu le rare mérite d'apprécier ses limites et de ne pas les forcer, grâce à quoi sa carrière de compositeur est un modèle de croissance harmonieuse, d'épanouissement progressif s'élevant sans effort jusqu'à l'authentique et simple grandeur de certaines de ses œuvres de maturité. En 1936, à la suite d'un pèlerinage à N.-D. de Rocamadour, il retrouva la foi de son enfance (*Litanies à la Vierge noire* pour chœur de femmes ou d'enfants et orgue). Dès lors, un autre artiste va coexister à côté de celui que nous connaissons déjà : « En Poulenc, il y a du moine et du voyou » (C. Rostand). Après le voyou qui a si bien illustré l'ambiance érotique des années 20, c'est maintenant le moine qui se développe parallèlement (car le voyou ne désarmera jamais) avec une série d'œuvres religieuses ou d'inspiration religieuse comme le *Stabat Mater* (1950), qui a le style d'une oraison funèbre de Bossuet, ou *Dialogues des carmélites* (1956), opéra créé à la Scala de Milan.

À la veine fauve (du fauvisme du premier Dufy que Poulenc aimait) appartiennent les œuvres d'un musicien brillant, parfois mondain, parfois faubourien, auteur de divertissements du plus pur hédonisme, excellant dans le pastiche néo-classique qui n'est plus pastiche à cause de sa personnalité indélébile : la cantate *le Bal masqué* (1932), d'après Max Jacob ; le ballet *les Biches* (1923), une de ses réussites les plus caractéristiques avec Marie Laurencin ; l'opéra bouffe *les Mamelles de Tirésias* (1944), d'après la pièce « surréaliste » d'Apollinaire, et ses quatre concertos pour piano et clavecin (*Aubade*, 1929 ; *Concert champêtre*, 1928 ; concerto pour deux pianos, 1932 ; concerto pour piano, 1949), ainsi que la plupart de ses pièces pour piano et un grand nombre de mélodies sur des poèmes de M. Jacob, J. Cocteau, G. Apollinaire, R. Radiguet, P. Éluard, L. de Vilmorin.

À côté de ce Poulenc « parisien » qui assume ici l'héritage de sa mère, nous trouvons le Poulenc « aveyronnais » héritier de son père, musicien grave et fervent, porté vers l'austérité et un certain dépouillement. À cette veine nous devons, outre les œuvres religieuses déjà citées, des œuvres de style « roman » telles que la *Messe en sol majeur* pour chœur mixte *a cappella* (1937), *Quatre Motets pour un temps de pénitence* (1939), *Quatre Petites Prières de saint François d'Assise* (1948), puis les œuvres de style « classique versaillais » qui succèdent au *Stabat Mater*, sa plus belle réussite du genre, notamment le *Gloria* (1959) pour soprano solo, chœur et orchestre, ainsi que *Sept Répons des Ténèbres* (1961) pour voix d'enfant solo, chœur d'enfants et orchestre. À cette même veine appartiennent, dans la gravité poétique, le cycle *Tel jour, telle nuit* pour voix et piano, d'après P. Éluard, *Sécheresses* pour chœur mixte et orchestre, d'après Edward James (1937), le concerto pour orgue et orchestre à cordes avec timbales (1938), le ballet *les Animaux modèles* (1941), d'après La Fontaine, la grande cantate *Figure humaine* (1943) pour double chœur mixte *a cappella*, d'après Éluard, les *Calligrammes* pour voix et piano (1948), d'après Apollinaire, la sonate pour deux pianos (1953), *la Voix humaine*, tragédie lyrique en un acte, d'après J. Cocteau (1958).

Ces deux aspects opposés et en apparence contradictoires de Poulenc sont ceux d'un créateur unique, et son langage musical varie si peu d'un genre à l'autre que tel passage d'opéra bouffe pourrait fort bien figurer dans telle œuvre sacrée, mais la personnalité de Poulenc a su triompher aussi des pièges de l'éclectisme. Sa veine mélodique est d'une séduction et d'une abondance extrêmes, et son harmonie, bien que très traditionnelle, est d'une invention aussi riche que piquante. La structure périodique demeure également traditionnelle, et elle évoque souvent Mozart par sa prédilection pour les désinences féminines. Poulenc n'est nullement attiré par la forme sonate et les développements thématiques, et seules sa merveilleuse spontanéité, son habileté suprême et son élégance parviennent à masquer efficacement tout ce que son souffle a parfois d'un peu court et ses solutions formelles de précaire, notamment dans ses œuvres de musique de chambre (une demi-douzaine de sonates, un trio, un sextuor). L'art de Poulenc coule de source, étranger à tout intellectualisme, à toute recherche spéculative, ce qui n'empêchait pas le compositeur de suivre avec une curiosité passionnée l'évolution de la jeune école, celle de Boulez en particulier. Il est impossible, comme on l'a voulu, de n'en faire qu'un petit maître : pour cela, il est trop original, trop authentique, trop représentatif d'une époque.

Henri Pousseur. *Phot. Institut belge d'information.*

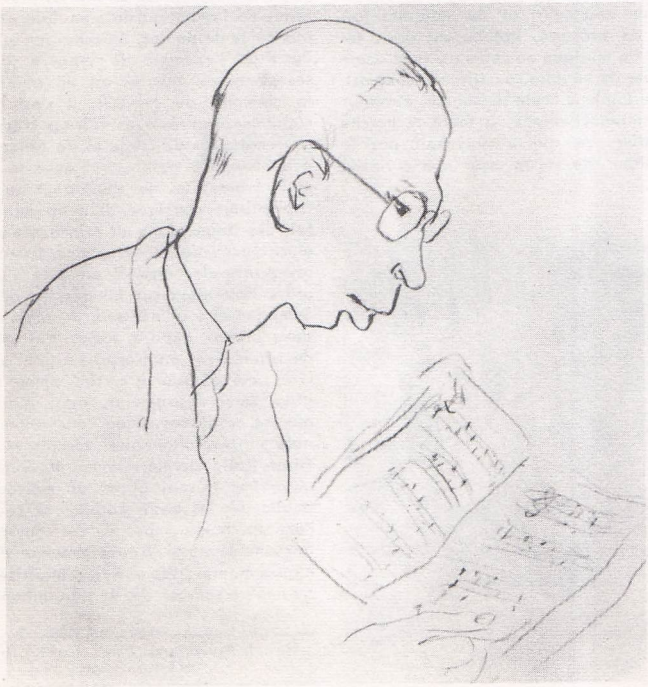
POULET (Gaston), chef d'orchestre et violoniste français (Paris 1892). Il a longtemps été chef des Concerts Colonne, et sa principale contribution à la musique moderne est d'avoir été le créateur de la sonate de Debussy, l'auteur étant lui-même au piano pour la dernière fois en public, ainsi que des *Amériques* d'E. Varese en Europe.

POUSSEUR (Henri), compositeur belge (Malmédy 1929), le plus célèbre et le plus audacieux de la jeune école dans son pays, l'un des chefs de file les plus incontestés de l'avant-garde mondiale actuelle, aux côtés de Boulez, Stockhausen et Berio. Parti de l'exemple de Webern (une de ses premières œuvres est un quintette à la mémoire de celui-ci), il s'est imposé rapidement après avoir fait ses études aux conservatoires de Liège et de Bruxelles et avoir travaillé notamment avec A. Souris et P. Froidebise, qui l'initièrent au dodécaphonisme classique. Il avait également fait des stages dans les principaux studios électro-acoustiques européens. La suite de ses principales œuvres ont très vivement attiré l'attention sur lui dès les débuts : *Symphonies à quinze solistes, Mobile pour deux pianos, Répons, Rimes,* qui est l'une de ses œuvres maîtresses jusqu'à ce jour, *Ode pour quatuor à cordes,* divers *Madrigaux* pour instruments, ainsi que deux œuvres scéniques d'une conception originale et révolutionnaire, *Electre* et *Votre Faust* (cette dernière, avec M. Butor, est un opéra faisant appel au concours du public, lequel peut modifier le cours de l'action). Bon nombre de ces œuvres font largement appel à des moyens électroniques maniés avec une rare maîtrise, ainsi qu'aux ressources de la stéréophonie, de

la différenciation spatiale et de la notion d'aléatoire. Parfois quelque peu problématiques, certaines de ses réalisations donnent une impression précaire, mais il n'en reste pas moins que Pousseur est une personnalité de chercheur à la fois lucide et sensible, d'une inlassable curiosité et d'une intelligence suraiguë.

PREY (Claude), compositeur français (Paris 1925). Il a fait ses études au Conservatoire de Paris, où il a été l'élève de D. Milhaud, J. Rivier, O. Messiaen et Roland-Manuel. Ses premières œuvres, vocales et instrumentales à la fois, désignent un musicien remarquablement doué et un esprit original : *le Cœur révélateur* (prix Italia 1963), *la Noirceur du lait, Jonas* (prix Prince-Pierre-de-Monaco 1964), *On veut la lumière? Allons-y!* (1968), *Fêtes de la faim* (1969).

PROKOFIEV (Serge), compositeur russe (Sontsovka 1891 - Moscou 1953). Avec Moussorgski, c'est un des deux plus grands musiciens de la Russie. À sa génération, il fait partie de la douzaine des personnalités musicales les plus considérables de l'entre-deux-guerres. Sa carrière créatrice affecte une courbe un peu analogue à celles de Honegger et de Bartók, avec une rapide montée initiale vers les postes d'avant-garde et un repli progressif vers des positions néo-classiques.



Serge Prokofiev. Portrait au crayon par Larionov. Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*

Issu d'un milieu aisé, il a reçu une éducation soignée. Sa mère, excellente musicienne, assura la première initiation de ce petit garçon qui composait déjà à l'âge de cinq ans. Il travaille ensuite avec Glière avant d'entrer au conservatoire de Saint-Pétersbourg à onze ans, avec deux opéras et une symphonie de jeunesse dans ses bagages. Là, passionné par Debussy, R. Strauss et Scriabine, il scandalise ses maîtres Liadov et N. Tcherepnine par ses audaces. Après des pièces pianistiques où son originalité éclate déjà (notamment la *Suggestion diabolique* op. 4, 1910), son *Premier Concerto pour piano et orchestre* op. 10 (1912) ouvre la série des œuvres de maîtrise. Il sera bientôt suivi par une série ininterrompue d'œuvres qui restent parmi les plus significatives et les plus audacieuses de leur époque. D'abord le *Second Concerto pour piano et orchestre* (1913) et la *Suite scythe* (1914), qui feront scandale, mais à partir desquelles Diaghilev lancera le jeune Prokofiev en Occident. Pour Diaghilev, il composera plusieurs ballets, dont *Chout* (1920), une de ses partitions les plus cruellement brillantes, *le Pas d'acier* (1925), essai de musique « futuriste » de style industriel, et *le Fils prodigue* (1929). En 1918, à la suite de la révolution, il quittera son pays et vivra quinze années à l'étranger, le plus souvent en France et à Paris, mais parfois aux États-Unis, où l'appellent des engagements de pianiste et de compositeur. Cette période occidentale est la plus féconde et la plus originale de la production du musicien. Outre les œuvres déjà citées, il y composera notamment ses trois meilleurs opéras : *le Joueur* (1927), *l'Amour des trois oranges* (1919) et *l'Ange de feu* (1927). Sa production symphonique et concertante se poursuit avec éclat pendant cette période : elle avait commencé avec la fameuse *Symphonie classique* (1917), dont le néo-classicisme est plein de ruse, et voit naître la *Deuxième*, la *Troisième* et la *Quatrième Symphonie* (1924-1930), le *Troisième*, le *Quatrième* et le *Cinquième Concerto pour piano* (1921-1932), les cinq premières sonates pour piano, ainsi qu'un grand nombre de petites pièces pour le même instrument, dont les *Choses en soi* (1928), où le compositeur atteint son point le plus avancé de langage et d'abstraction.

En dépit de la modernité et de l'agressivité apparente de la plupart de ces œuvres à la verve drue et qui sont bien dans le style des années 20, Prokofiev est toujours resté un classique au fond de lui; aussi est-ce peut-être sa véritable nature qu'il va retrouver au cours de la seconde période de sa carrière, la période soviétique. En 1926-27, il avait fait un court séjour dans son pays d'origine, dont il éprouvera dès lors la nostalgie. Il y rentrera définitivement en 1933. Cette seconde époque durera vingt ans et comprendra les opus 60 à 138. Cette production comporte d'abord des opéras, qui ont tous, symboliquement ou de façon réaliste, le but de glorifier la pensée et la société soviétiques : *Siméon Kotko* (1939), *les Fiançailles au couvent* (1940), *Guerre et paix* (1941-1952), *l'Histoire d'un homme véritable* (1948), œuvres qui reviennent toutes aux formules traditionnelles de l'opéra du XIX^{e} siècle et qui adoptent une esthétique populiste ainsi qu'un langage tonal simple, souvent banal et fréquemment folklorisant. La même évolution se produit dans le domaine du ballet avec *Roméo et Juliette* (1936), *Cendrillon* (1944) et *la Fleur de pierre* (1950), qui marquent un retour à l'esthétique de Tchaïkovski. Sa musique vocale de concert s'enrichit d'un chef-d'œuvre poétique, le conte musical *Pierre et le Loup* (1936), et de deux grandes cantates de glorification nationaliste et soviétique, *Alexandre Nevski* (1939) et *la Garde de la paix* (1950) — art officiel avec tout ce que cela suppose d'académisme. Dans le domaine de la musique pure, la série des symphonies se poursuit de la *Cinquième* à la *Septième* (1944-1952) dans une ambiance néo-romantique et souvent avec une saveur de terroir; la série des sonates pour piano continue également de la *Sixième* à la *Neuvième* (1940-1947) dans des styles très éclectiques. C'est pendant cette même époque que le musicien remanie une certaine partie de ses œuvres anciennes pour les adapter à la nouvelle esthétique soviétique, qui exige un style plus simple, plus direct,

plus mélodique. Malade du cœur depuis 1945, bourreau de travail, Prokofiev meurt la plume à la main au milieu d'un chantier d'œuvres inachevées, parmi lesquelles un concerto pour deux pianos, deux autres sonates pour piano et une sonate pour violoncelle solo.

Ce travailleur infatigable nous laisse ainsi un catalogue de cent trente-huit numéros d'opus. Cette production est quelque peu inégale, et, à certaines époques de la seconde partie de la vie du musicien, l'accumulation des remaniements, des transcriptions, des arrangements pour le concert extraits d'œuvres scéniques trahit un certain essoufflement. Prokofiev menait de front plusieurs partitions dont l'achèvement se faisait ainsi attendre quelquefois assez longuement. Mais il restera sans doute comme l'un des grands musiciens du XX^{e} siècle par les grands moments de son inspiration. Sa veine mélodique peut être abondante et de grand relief, d'un souffle et d'une courbe plastique robustes. Ce sens mélodique, fermement ancré dans l'univers tonal, détermine une harmonie franche et vigoureuse, d'essence diatonique, qui préfère les affrontements de la polytonalité incisive aux équivoques feutrées du chromatisme post-romantique. Sa palette orchestrale affectionne aussi les oppositions franches, oppositions raffinées pendant sa jeunesse et un peu simplistes à la fin. Sur le plan expressif, il a su évoquer tout un monde de sentiments auquel toutefois la sensualité, l'érotisme et l'hédonisme semblent étrangers. Pendant sa première période occidentale, il déploie un goût très vif du sarcasme, de la caricature et du grotesque, affleurement d'un certain satanisme qui est déjà dans la *Suggestion diabolique* de sa jeunesse et qui court jusqu'à *l'Ange de feu* et la *Troisième Symphonie*, où il éclate. Ce sont ces années fauves qui font de Prokofiev un digne successeur de Moussorgski. Pendant la période soviétique, l'âge et les directives officielles feront perdre à sa musique ce caractère éruptif, et celle-ci abandonnera son itinéraire d'indépendance et d'originalité pour venir rejoindre le nationalisme traditionnel de la musique russe.

Q

quart de ton. D'usage courant dans la musique extra-européenne, particulièrement chez les Arabes, les Indiens et les Turcs, où il est d'ailleurs le plus souvent inégal, le quart de ton reste d'un usage sporadique dans la musique savante de l'Occident. Le premier à s'en servir d'une façon conséquente et systématique, grand pionnier en la matière, a été le compositeur tchèque Aloïs Hába* à partir de 1920. Parmi ses disciples, il faut citer Vychnegradski*. Utilisé aujourd'hui couramment, mais non systématiquement, il est cependant très dépassé par les possibilités de fractionnement du spectre sonore ouvertes de façon illimitée par les techniques électro-acoustiques. (V. ***micro-intervalle***.)

QUINET (Marcel), compositeur belge (Binche 1915). Élève d'Absil, prix de Rome 1945, il s'exprime dans des cadres néo-classiques et un langage de tendance atonale en des œuvres objectives et très construites comme *Trois Pièces pour orchestre, Sinfonietta, Impressioni sinfoniche, Esquisses pour violon, Sérénade pour cordes* et plusieurs œuvres de musique de chambre d'une grande sûreté de facture.

R

RABAUD (Henri), compositeur français (Paris 1873-1949), élève de Massenet, grand prix de Rome 1894, membre de l'Institut à quarante-cinq ans, chef d'orchestre de l'Opéra (1908-1918), directeur du Conservatoire de Paris (1920-1941). Il est l'auteur de six opéras, dont *Mârouf* (1914), qui eut son heure de succès grâce à un style inventif, aimable et élégant. Son poème symphonique *Procession nocturne* a longtemps fait partie du répertoire des concerts symphoniques.

RABE (Folke), compositeur suédois (Stockholm 1935). Il a d'abord été musicien de jazz, puis a composé des pages assez conventionnelles avant d'attirer soudain l'attention avec une curieuse *Pièce* (1961) pour chœur parlé sur des textes absurdes de Lasse O'Månsson. Il a donné plusieurs autres œuvres de ce style, et cela avec une grande et cocasse invention. Il s'adonne également au « théâtre instrumental » avec un réel sens de l'humour : *Souvenir* (1963), *Pajazzo* (1964).

RACHMANINOV (Serge), compositeur et pianiste russe (Oneg 1873 - Beverly Hills, Californie, 1943). Élève de Siloti et Tanéev, il fit surtout une grande carrière d'interprète de musique romantique. Ayant quitté la Russie en 1917, il se fixa en Suisse d'abord, puis aux États-Unis. Comme compositeur, on lui doit une production considérable en quantité (dont trois opéras, trois symphonies, quatre concertos pour piano) dont le style éclectique est à peine de son pays d'origine et pas du tout de son temps. Il aura ignoré les conquêtes de son époque et même de son aîné de onze ans, Claude Debussy. Sa musique est mélodique, sentimentale, et à ce titre elle porte grandement sur le gros public. Ses concertos sont ressassés à satiété par les virtuoses, surtout les deuxième et troisième, qui sont des best-sellers du concert et du disque.

RANGSTRÖM (Ture), compositeur suédois (Stockholm 1884-1947). Élève de Lindegren et de Pfitzner, il représente une tradition académique que le trio de ses cadets Rosenberg-Pergament-Nystroem allait s'empresser de bousculer. Il est l'auteur de trois opéras, de quatre symphonies et d'œuvres de musique de chambre.

RÁNKI (György), compositeur hongrois (Budapest 1907), élève de Z. Kodály, titulaire de nombreux prix et distinctions d'État pour sa musique facile, populaire, aimable et volontiers folklorisante : opéras, ballets, suites d'orchestre, musique de chambre et une quantité considérable de musiques de scène et de musiques de film.

RAUTAVAARA (Einojuhani), compositeur finlandais (Helsinki 1928). Membre d'une famille de musiciens, c'est le plus remarquable des jeunes compositeurs d'avant-garde dans son pays, en un style librement sériel. Il s'est imposé par son *Requiem de notre temps* (1953) pour cuivres et percussion. Il est l'auteur de trois symphonies, de deux quatuors à cordes, dont le deuxième est d'une densité tragique digne d'un Alban Berg, d'un opéra, *la Mine*, puissamment dramatique, ainsi que de pièces pour piano et pour chœurs. Son œuvre orchestrale intitulée *Prevariata* (1958), une de ses réussites majeures, traduit par des moyens absolument neufs et

suprêmement raffinés un sens de la nature qui situe son auteur, au niveau de notre temps, dans la descendance de Sibelius.

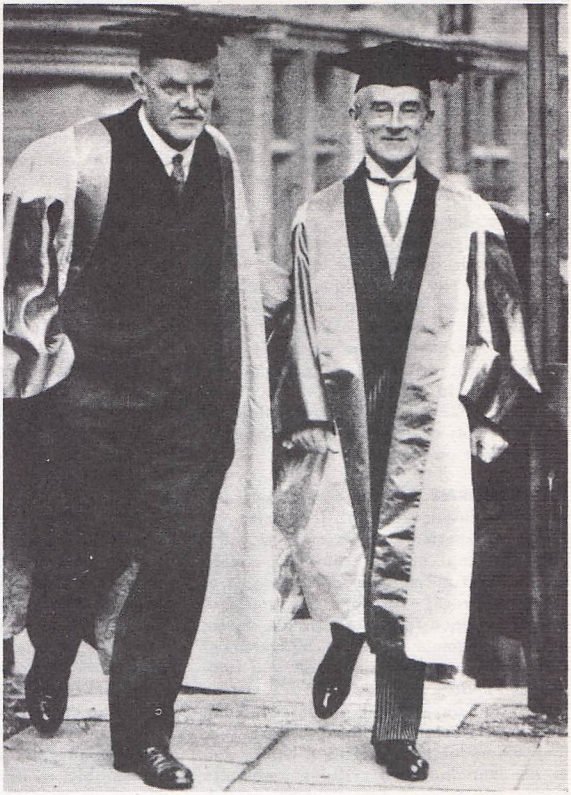
RAVEL (Maurice), compositeur français (Ciboure 1875 - Paris 1937). Avec Debussy et Fauré, il a fait la grandeur de l'école musicale de son pays au début du XX[e] siècle. C'est un classique qui s'exprime en langage moderne. S'il a suivi dans une certaine mesure le mouvement néo-classique de son époque, sa sensibilité cependant discrète y a trouvé, avec raffinement, des solutions uniques.

Fils d'un père d'origine suisse et d'une mère basquaise, qui surent favoriser ses dons précoces, il entra au Conservatoire de Paris (1889), où il travailla notamment avec Gabriel Fauré. Il y resta jusqu'en 1903, ayant déjà écrit plusieurs chefs-d'œuvre (dont son quatuor à cordes), alors qu'on ne le considérait encore que comme un étudiant. Sa vie est sans histoire (il fut d'ailleurs un homme très secret) et se déroula sans épisodes pittoresques, soit à Paris, soit dans sa maison de Montfort-l'Amaury, ou à Saint-Jean-de-Luz. Il voyagea peu, sinon lors de quelques tournées à l'étranger pour diriger son *Concerto pour piano*. Dès 1928, il commença de souffrir du mal qui devait l'emporter, une tumeur au cerveau. Très diminué, cet homme d'une lucidité musicale miraculeuse vécut ses dernières années dans un état de déchéance progressive dont il avait conscience. Une opération tentée *in extremis* ne put le sauver, et il mourut à l'âge de soixante-deux ans, en pleine gloire.

La production de Ravel est considérable en quantité et parfaite en qualité : il est l'un des rares musiciens dont on puisse dire qu'il n'a pas écrit une mesure inutile. Il était méticuleux à l'extrême dans son travail, et on a souvent dit que c'est à l'origine suisse de son père qu'il dut cette précision d'horloger. Cette production ravélienne possède une physionomie particulière; on ne peut pas dire qu'elle reflète une évolution de l'homme et de l'artiste : il n'y a pas vraiment de traces de jeunesse, de maturité, ni de vieillesse dans l'inspiration, dans le style, non plus que dans le langage. Il semble que, comme Schumann, Ravel soit entré tout formé dans l'histoire de la musique et qu'il se soit ensuite contenté de s'exprimer au gré des jours sans que le temps ne marque son empreinte sur ces créations d'époques différentes. Cette production a aussi un autre aspect : elle semble isolée; sans doute Ravel a-t-il été imité (pendant des années, les prix de Rome ont fait du sous-Ravel), mais par des épigones sans importance, et finalement on ne peut pas dire que son art ait apporté des éléments de nouveauté susceptibles de faire évoluer la musique moderne, comme dans le cas de Debussy; si Ravel n'avait pas existé, il n'y aurait rien de changé dans l'évolution à laquelle nous avons assisté au sein de la musique du XX[e] siècle. Cela est un des grands paradoxes de la personnalité du musicien, de cet artiste qui, tout en s'exprimant dans un langage moderne d'un miraculeux raffinement, est toujours resté un classique (la plupart de ses œuvres sont d'ailleurs écrites sur des rythmes et des formes de danses, comme à l'époque classique française).

L'œuvre de Ravel nous montre aussi un artiste qui veut échapper à toute émotion indiscrète : les quelques passages vraiment lyriques de ses compositions se comptent sur les doigts d'une seule main. Mais cette réserve ne l'a pas empêché de toucher très vite un vaste public qui se montrait sensible à la franchise de sa rythmique, à l'extraordinaire magie de ses harmonies et aux brillants chatoiements de son orchestration.

En ce qui concerne le piano, qui occupe une grande place dans sa production, Ravel a écrit dans un style de virtuosité quasi lisztienne, et toute sa production en ce domaine constitue une partie fondamentale du répertoire de concert actuel. À part deux œuvres ressortissant à l'esthétique impressionniste, *Jeux d'eau* (1901) et le cahier des *Miroirs* (1905), à part le cycle si singulier du *Gaspard de la nuit*, qui se rattache à une certaine esthétique romantique, ses autres compositions pianistiques sont toutes de conception classique : *Menuet antique* (1895), *Sonatine* (1905), *Ma mère l'Oye* pour quatre mains (1908), *Valses nobles et sentimentales*



Maurice Ravel reçu docteur « honoris causa » à Oxford. *Phot. X.*

(1911) et le *Tombeau de Couperin* (1914-1917).

Dans la mélodie, Ravel a saisi mieux que personne ce qu'il a appelé lui-même « la musique fugace de la langue française ». C'est un maître de la prosodie, qu'il s'agisse de Stéphane Mallarmé avec *Sainte* (1896) et les *Trois Poèmes* (1913), ou qu'il s'agisse de la subtile récitation des *Histoires naturelles* de Jules Renard (1906). Et c'est là aussi un maître de la magie, soit dans la somptuosité de *Shéhérazade* (1903) ou dans l'âpre étrangeté des *Chansons madécasses* (1926).

Dans le domaine symphonique, c'est un des plus grands virtuoses de l'orchestre que l'on ait connu en ce siècle. Il n'a pas été ce que l'on appelle couramment un « symphoniste », la plupart de ses œuvres orchestrales étant des transcriptions d'ouvrages pianistiques, à part la *Rapsodie espagnole* (1907) ou des ballets comme *Daphnis et Chloé* (1911). Ravel n'avait rien de l'amateur d'abstraction qui est souvent en tout symphoniste. L'abstraction ne l'a tenté qu'une fois, et encore n'était-ce que dans des conditions particulières, puisqu'il s'agissait d'un exercice d'orchestre, le

miraculeux *Boléro* (1928). Mais c'est précisément ce goût de la virtuosité orchestrale qui a inspiré toutes ses transcriptions.
Au théâtre lyrique, il a donné deux chefs-d'œuvre en leurs genres : ce ravissant rêve musical qu'est *l'Enfant et les sortilèges* (1925), où s'exprime à plein sa faculté d'évoquer le merveilleux des choses concrètes; et l'opéra bouffe *l'Heure espagnole* (1907), où le subtil ibérisme qui imprègne tant de ses autres œuvres s'épanouit en échappant à tout folklorisme.
C'est dans le domaine de la musique de chambre et de la musique concertante (deux concertos, dont un pour main gauche seule) qu'il se montre peut-être le plus néo-classique, mais encore y trouve-t-il des solutions très originales et personnelles, comme dans la *Sonate pour violon et violoncelle* (1922), le *Trio pour piano et cordes* (1914) et dans les deux concertos, qui sont des paris avec lui-même.

RAWSTHORNE (Alan), compositeur anglais (Haslingden 1905). Il n'entra au Royal Manchester College of Music qu'à l'âge de vingt ans, et trouva un rapide succès. C'est un musicien au langage très châtié, fin, racé, exprimant une sensibilité très britannique faite de nostalgie douce-amère, d'humour voilé et discrètement sardonique, excellent dans l'allusion fugitive et l'*understatement*, d'où une courbe mélodique sinueuse et fuyante et une langue harmonique fertile en surprises subtiles, en modulations prestes et légères qui se tiennent dans une certaine ambiguïté tonale sans tomber dans l'univers atonal.
Il est l'auteur de deux symphonies (1950, 1959), dont la seconde avec solo de soprano dans le finale, deux concertos pour piano (1939-1951) auxquels il doit une grande part de son succès, deux concertos pour violon, des *Études symphoniques*, un concerto pour cordes, un concerto pour dix instruments, trois quatuors (dont l'un avec clarinette); des sonates et des pièces pour piano.

REGAMEY (Constantin), compositeur suisse (Kiev 1907). Il a fait ses études aux universités de Varsovie et de Paris. Chargé de cours de philologie indienne à Varsovie (1937-1939), il est actuellement professeur de linguistique aux universités de Fribourg et de Lausanne. Il ne vint à la composition musicale en autodidacte qu'à partir de 1943. Esprit extrêmement distingué et d'une immense culture, il s'exprime dans un langage librement atonal, n'excluant pas certaines formules tonales et utilisant certains principes dodécaphoniques plus par discipline architectonique que pour les besoins du langage. Il est l'auteur d'un quatuor à cordes (1948) de facture très élaborée, *Variations et thème* pour orchestre (1948), librement sériel et allant du complexe au simple, une remarquable *Musique pour cordes* (1953), à la fois tonale et sérielle, et, pour la voix, *Chansons persanes* pour baryton et orchestre (1943) et *Études pour voix de femme et piano* (1955), où la voix est ingénieusement traitée de façon instrumentale de même que la langue indienne qui lui sert de support.

REGER (Max), compositeur allemand (Brand 1873 - Leipzig 1916). C'est une des grandes personnalités de la musique de son pays au seuil de l'époque moderne. Classique conservateur, loin d'être académique, il s'est manifesté avec un dynamisme progressiste tout à fait inattendu.
Élève de H. Riemann, il fut professeur aux conservatoires de Wiesbaden et de Leipzig, et chef de l'orchestre de Meiningen, après avoir fait aussi une carrière de pianiste. Son enseignement a eu un rayonnement considérable. « L'œuvre de Reger est d'une importance capitale pour le développement récent de la musique allemande. Sans lui, Hindemith serait tout aussi inconcevable que Schönberg sans Gustav Mahler. » (H. Strobel.) Son catalogue est gigantesque, comme la dimension de la plupart de ses œuvres, et il voisine le numéro d'opus 150.
« Je peux dire en toute conscience que, de tous les musiciens vivants, je suis peut-être celui qui a le plus de contacts réels avec les grands maîtres de notre si riche passé. » (Reger.) En face des héritiers wagnériens tels que Strauss et Mahler, c'est un héritier de Brahms qui poursuit la restauration de la musique pure des époques

préclassiques et classiques, ainsi que la vieille tradition polyphonique allemande, notamment celle de J.-S. Bach, qu'il considérait « le commencement et la fin de toute musique ». C'est en somme l'inventeur véritable du néo-classicisme, mais il a su donner à cette dangereuse tendance une vie et un dynamisme extraordinaires et communiquer de nouvelles raisons d'être aux formes telles que la sonate, la fugue, la suite et la variation, qui, à cette époque, étaient devenues les refuges de l'académisme. À son esthétique de rigueur il a su communiquer un frémissement singulier en nourrissant ces formes avec une sensibilité exaltée et en traduisant les conflits de la fin du XIX[e] siècle. Ses idées mélodiques sont généralement assez courtes, mais il les traite avec un sens prodigieux du développement, qu'il baigne dans une écriture harmonique extrêmement riche, parfois surchargée et d'une grande mobilité chromatique. À cet égard, il est un précurseur de l'évolution de la musique moderne, notamment avec son procédé dit « des harmonies complémentaires », qui institue soit une préférence pour des séquences d'accords ne comportant aucun son commun, soit pour des sons qui n'ont d'autres liens qu'une sorte d'osmose chromatique. Instinctivement, il utilise des séries de huit, neuf, dix et même onze sons, évitant ainsi les répétitions et établissant le règne d'une sorte de panchromatisme. C'est ainsi que ce conservateur, pour qui le XIX[e] siècle ne semble pas exister en théorie, a commencé instinctivement à saper la forteresse diatonique en une action instinctive parallèle, dans une certaine mesure, à celle de Debussy. Il est singulier, au surplus, de remarquer que cette action réellement progressiste s'est produite sans aucun lien avec les idées philosophiques, littéraires ou picturales de l'époque, idées que Reger a complètement ignorées, vivant comme il le fit en artisan isolé et solitaire.

Toute son œuvre serait à citer, notamment dans le domaine de la musique de chambre, où abondent les pages d'une grande beauté et d'une surprenante étrangeté. Il faut attirer l'attention de façon spéciale sur ses gigantesques *Fantaisies et fugues* pour orgue sur le nom de B. A. C. H.; sur ses variations pour piano avec des thèmes de Bach, de Telemann et surtout de Mozart (ces dernières, pour deux pianos, constituent sans doute son chef-d'œuvre et sont un des monuments de la littérature à deux claviers); sur ses extraordinaires variations pour orchestre sur des thèmes de Mozart et de J. A. Hiller; sur ses deux concertos pour piano et pour violon; sur ses deux derniers quatuors à cordes, qui résument l'œuvre d'un des plus grands musiciens de son époque.

REICH (Willi), critique et musicologue suisse d'origine autrichienne (Vienne 1898), élève de Berg et de Webern, à qui il a consacré des ouvrages. Il a publié notamment sa correspondance avec Webern à la fin de la vie de celui-ci, document précieux contenant d'importantes confidences de ce dernier.

RESPIGHI (Ottorino), compositeur italien (Bologne 1879 - Rome 1936). Élève de Rimski-Korsakov et de Max Bruch, il a eu son heure de célébrité avec quelques poèmes symphoniques descriptifs d'une inspiration facile et d'une orchestration extérieure. C'est essentiellement un symphoniste. Il a fait partie de la génération qui, avec Pizzetti et Malipiero, a participé au renouveau de la musique italienne, en réaction contre les excès du vérisme, mais il l'a fait avec infiniment moins de rigueur que les deux autres.

Sa production comporte trois catégories d'œuvres. D'abord, ses poèmes symphoniques : *Fontaines de Rome* (1917), *Pins de Rome* (1924), *Fêtes romaines* (1928), qui n'est pas le moins vulgaire des trois, *Vitraux d'église* (1927), *Triptyque botticellien* (1927) et *Impressions brésiliennes* (1931). Ensuite ses arrangements et transcriptions d'œuvres anciennes, également dépourvus de toute rigueur, de toute authenticité, et qui sont aussi à la recherche d'effets complaisants : *Arie e danze antiche* et *les Oiseaux*. Enfin, une série d'œuvres de musique pure où il se montre un peu plus exigeant et qui sont beaucoup moins connues : *Concerto gregoriano* pour violon et orchestre (1921), *Concerto in modo misolidio* pour piano et

orchestre (1925), et deux quatuors à cordes. On lui doit aussi sept opéras.

REUTTER (Hermann), compositeur allemand (Stuttgart 1900), directeur de la Hochschule für Musik de Stuttgart. Formé dans la tradition néo-romantique de Pfitzner, il a ensuite subi les influences de Hindemith et d'Honegger, mais sans un goût démesuré pour ce que ceux-ci lui offraient en fait de modernité, ce qui lui a permis de s'accommoder parfaitement du néo-classicisme recommandé pendant la période nazie. Sa production est très abondante et comporte plus de dix opéras, une quantité considérable de musique instrumentale et des lieder qui ne sont pas sans valeur.

REVUELTAS (Silvestre), compositeur mexicain (Santiago Papasquiaro 1899 - Mexico 1940). Il constitue, après C. Chavez, la personnalité la plus saillante de l'école de ce pays pour cette génération. Ses ballets, sa musique symphonique, ses quatuors à cordes, sa musique de film et ses mélodies s'inspirent du folklore et utilisent parfois des instruments populaires.

RIEGGER (Wallingford), compositeur américain (Albany 1885-1961) qui travailla avec Max Bruch à Berlin. Après des débuts néo-romantiques et un épisode d'esthétique impressionniste, il découvrit le dodécaphonisme en 1927 et adopta dès lors la technique sérielle, dont il fut l'un des tout premiers pionniers aux États-Unis. Son importance ne fut reconnue que très tardivement, et ses quinze dernières années furent particulièrement fécondes. En dehors de quelques ballets, il s'est entièrement consacré à la musique de chambre et à la musique symphonique. Son style est vigoureux et volontiers âpre, affranchi de tout lien tonal, mais sériel sans rigueur. Sa première œuvre dodécaphonique est *Study in Sonority* pour dix violons (ou multiples de dix) [1927], et ses principales œuvres sont *Dichotomy* pour orchestre de chambre, quatre symphonies, dont les deux dernières (1947 et 1957) sont parmi les meilleures pages de l'école américaine, des *Variations* pour piano et orchestre (1953), des *Variations* pour violon et orchestre (1959) et de nombreuses œuvres de musique de chambre.

RIETI (Vittorio), compositeur américain d'origine italienne (Alexandrie, Égypte, 1898), élève de Casella et de Respighi. Il est établi aux États-Unis depuis 1940 et est professeur à Chicago. Dans un style néo-classique rappelant un peu l'époque de Diaghilev et du groupe des Six*, il a composé plusieurs opéras, des ballets, cinq symphonies et de nombreuses œuvres de musique de chambre.

RIISAGER (Knudåge), compositeur danois (Port Kunda, Estonie, 1897). Il a profondément subi l'influence de la musique française, et travailla à Paris avec P. Le Flem et Roussel. Il a ainsi apporté dans son pays un air nouveau et des influences cosmopolites à une époque où il était nécessaire de lutter contre un certain académisme national et germanisant. Il a vraiment donné à la musique danoise une ouverture sur la vie musicale européenne. Les influences de Dukas et de Roussel sont fréquemment sensibles dans sa musique, qui conserve néanmoins une saveur de terroir, notamment dans une dizaine de ballets, une œuvre symphonique très attachante, *Qarrtsiluni*, inspirée par le Groenland, cinq quatuors à cordes et de nombreuses autres œuvres de musique de chambre.

RIVIER (Jean), compositeur français (Villemomble 1896). Élève du Conservatoire de Paris, il est une des personnalités les plus séduisantes de l'école néo-classique française, dans la mesure où son goût de la nouveauté lui a permis de donner des solutions personnelles, chaleureuses et originales à cette tendance qui a été si souvent impersonnelle, froide et conventionnelle. Ses débuts ont été retardés par la Première Guerre mondiale, où il s'est héroïquement conduit et dont il est revenu marqué à tout jamais par l'ypérite. Très vite pendant l'entre-deux-guerres, il a pris une position de pointe et s'est manifesté comme l'une des individualités les plus marquantes du groupe de Triton*, qui suc-

cédait au groupe des Six* dans l'animation de la vie musicale parisienne. En 1948, il a été nommé professeur de composition au Conservatoire de Paris, dans une classe qu'il partageait avec D. Milhaud, absent de France un an sur deux; en 1962, il a repris entièrement cette classe, qu'il a conservée jusqu'en 1966, période pendant laquelle il a formé de nombreux jeunes compositeurs qui ont déjà fait parler d'eux très favorablement, leur dispensant un enseignement très ouvert qui pourra rester l'une des fiertés de cette maison. Sa production musicale est considérable et s'est exercée dans tous les genres. Bien qu'il ait composé un certain nombre d'œuvres de caractère « figuratif » (*Ouverture pour un « Don Quichotte »*, 1929; *Ouverture pour une opérette imaginaire*, 1930; *Ouverture pour un drame*, 1952; *le Voyage d'Urien*, 1931; l'opéra-comique *Vénitienne*, 1936; *Paysage pour une Jeanne d'Arc à Domrémy*, 1936; *Rapsodie provençale*, 1949), Rivier est plutôt l'homme de l'abstrait. À cet égard, on lui doit une série de symphonies, actuellement au nombre de sept (1932-1961), qui sont parmi les plus vigoureusement pensées et faites de l'époque moderne. Il est également l'auteur d'une dizaine de concertos pour toutes sortes d'instruments et combinaisons diverses, et dont les plus remarquables sont celui pour piano (1940) et celui pour cuivres, timbales et cordes (1963). Cependant, les deux œuvres où il nous donne sans doute le plus de lui-même sont un *Requiem* (1953) pour mezzo, basse, chœurs et orchestre, ainsi qu'un admirable *Christus Rex* (1967) pour mezzo solo, chœur et orchestre, dans lequel il fait entendre des accents d'un pathétique impressionnant.

RODRIGO (Joaquín), compositeur espagnol (Sagonte 1902). Il fit une partie de ses études à Paris, où il travailla notamment avec Dukas. Il est professeur d'histoire de la musique à l'université de Madrid. Il s'est essentiellement illustré par quatre concertos de caractère folklorisant pour piano, pour violon, pour violoncelle et surtout pour guitare (*Concerto d'Aranjuez*, best-seller d'une facilité complaisante).

ROGER-DUCASSE (Jean), compositeur français (Bordeaux 1873 - Le Taillan 1954), élève de Fauré au Conservatoire de Paris, grand prix de Rome 1902, puis inspecteur général de la musique et professeur au Conservatoire de Paris. Ses deux opéras, *Orphée* et *Cantegril*, ses œuvres symphoniques et ses compositions pour ensembles de chambre (dont trois quatuors à cordes) en font un continuateur de Fauré dans l'esprit dont celui-ci recherchait une certaine émancipation harmonique au sein des règles traditionnelles.

ROGET (Henriette), femme compositeur française (Bastia 1910), élève du Conservatoire de Paris, grand prix de Rome 1933, organiste au temple de l'Oratoire, chef de chant à l'Opéra de Paris et professeur de la classe d'accompagnement au Conservatoire de Paris depuis 1957. On lui doit plusieurs compositions symphoniques de caractère illustratif : *Montanyas del Rosello, Sinfonia andorrana, Symphonie pour rire*, ainsi que des concertos pour violoncelle et pour piano, et plusieurs œuvres pour orgue.

ROLAND-MANUEL (Roland Alexis Manuel **Lévy**, dit), compositeur français (Paris 1891-1968). On a dit qu'il aurait pu être le septième du groupe des Six*, mais il possédait trop de sens critique et était d'ailleurs d'un tempérament trop classique pour participer à un tel engagement. Il a relativement peu composé, constamment requis par son enseignement dans une classe d'esthétique et histoire supérieure de la musique au Conservatoire de Paris (1947-1967) et par les émissions radiophoniques qu'il a fait chaque dimanche pendant vingt ans sous le titre « Plaisir de la musique ». Il a composé, dans un style néo-classique extrêmement surveillé et parfois influencé par Ravel, dont il fut l'ami et le musicographe : *Suite dans le goût espagnol*; un concerto pour piano; les ballets *le Tournoi singulier*, *l'Écran des jeunes filles*, *Elvire*; un poème lyrique, *Jeanne d'Arc*; deux opéras-comiques, *Isabelle et Pantalon* et *le Diable amoureux*.

ROPARTZ (Guy), compositeur français (Guingamp 1864 - Lanloup 1955). Il fut élève de Massenet et de César Franck, et directeur des conservatoires de Nancy et de Strasbourg. Sa production, dans la lignée franckiste, mais d'un néo-romantisme modéré, est considérable dans tous les genres. Elle est dominée par cinq symphonies (1894-1944), six quatuors à cordes, œuvres dans lesquelles sont parfois utilisés des thèmes de sa Bretagne natale, ainsi qu'une *Messe en l'honneur de sainte Anne*, un *Requiem* et un opéra breton, *le Pays* (1908).

ROSBAUD (Hans), chef d'orchestre autrichien (Graz 1893 - Lugano 1962). Il fit une brillante carrière dans la musique contemporaine depuis la Seconde Guerre mondiale jusqu'à sa mort. Chef de l'orchestre du Südwestfunk (radio de Baden-Baden), il a été là à la tête de l'un des centres les plus importants où se sont élaborés les styles actuels. Sa science de l'orchestre, sa précision en ont fait un interprète idéal de la musique moderne, et les compositeurs de notre temps ont à son égard une sérieuse dette de reconnaissance : il a été l'un des plus solides piliers de l'école actuelle.
C'est également grâce à lui que le festival d'Aix-en-Provence, traditionnellement voué à Mozart, a pris la classe qu'on lui a connue. Il y organisait également de passionnantes auditions de musique contemporaine d'avant-garde.

ROSENBERG (Hilding), compositeur suédois (Bosjökloster 1898). Il travailla à Stockholm, Berlin, Vienne et Paris. Avec Pergament et Nystroem, il fait partie du trio d'artistes dynamiques considérés dans leur pays comme les auteurs de la « révolte des années 20 », révolte contre l'académisme et pour une musique neuve. Il est le plus puissant et le plus original des trois, le plus inspiré aussi. Par son enseignement, il a eu une importance décisive sur les destinées musicales de son pays et il a formé nombre des jeunes compositeurs actuels. Son style unit l'audace et la tradition — il est un peu un Milhaud nordique. Parti de Schönberg et de Hindemith, il s'est constitué un langage personnel extrêmement vigoureux, d'essence polyphonique et linéaire, marqué par une étude approfondie du plain-chant et par un emploi libre des séries dodécaphoniques (à partir de 1950).
Ses premières œuvres atonales, telle sa *Symphonie de chambre* (1923), conservaient toujours un foyer tonal. Au cours des années 30, la musique vocale prend une place importante dans sa production : vastes opéras et oratorios ainsi que sa *Troisième Symphonie dite « les Quatre Âges de la vie »*, d'après *Jean-Christophe* de Romain Rolland, sa grandiose *Quatrième Symphonie « les Révélations de saint Jean »* pour solo, chœur et orchestre (1940), qui précéderont des réalisations plus monumentales encore à la période suivante, notamment la gigantesque tétralogie sur *Joseph et ses frères* de Thomas Mann, essai de synthèse de l'opéra et de l'oratorio (1945-1948), la *Cinquième Symphonie « Hortulanus »*, d'après le Cantique des cantiques (1944), et la sixième, *Sinfonia semplice* (1951), qui revient à des dimensions plus traditionnelles. On lui doit également douze quatuors à cordes, pour la plupart de composition récente. Un grand musicien, puissamment et abondamment inspiré, et qui a eu plus que tout autre le sens de la synthèse dans une époque qui appelait plus que toute autre les synthèses.

ROSENTHAL (Manuel), compositeur français (Paris 1904). Il a surtout fait une carrière de chef d'orchestre en majeure partie au service de la musique contemporaine. Comme compositeur, il est un des très rares élèves de Ravel. Il s'exprime dans un style néo-classique avec une orchestration nourrie et sur un ton vigoureux dans des genres aussi différents que le drame musical (*Hop ! signor*, d'après M. de Ghelderode), l'opéra bouffe (*Rayon de soierie, la Poule noire*), l'oratorio (*Saint François d'Assise*), la liturgie (*Missa Deo gratias*), le ballet, la symphonie et la cantate.

ROSSELLINI (Renzo), compositeur italien (Rome 1908), frère du fameux cinéaste.

Il a travaillé au conservatoire de sa ville natale et a été professeur au conservatoire de Pesaro (1940-1944). Il a surtout composé des opéras dans un style voisinant celui des véristes italiens du début du siècle *(La Guerra, Il Vertice, Le Campane, Vu du pont, l'Annonce faite à Marie).*

ROUSSEL (Albert), compositeur français (Tourcoing 1869 - Royan 1937). C'est une des grandes personnalités de sa génération. Il a réagi contre le post-romantisme, échappé au debussysme, évité l'impasse d'indyste et renoué avec les traditions classiques tout en participant au progrès du langage de son temps sans tomber dans les pièges moroses du néo-classicisme.

Albert Roussel. Portrait par Georges d'Espagnat (1910). *Phot. Larousse.*

Se destinant d'abord à la carrière maritime (il est passé par l'École navale et a été officier jusqu'en 1894), il n'est venu que tardivement à la pratique professionnelle de la musique. Il a travaillé avec Gigout et d'Indy (1894-1898) à la Schola cantorum, où il a ensuite professé le contrepoint à partir de 1902. Ce n'est aussi que tardivement qu'il trouvera son style original.

À cet égard, ses premières œuvres hésitent encore entre les suggestions d'indystes et debussystes (*Résurrection, Poème de la forêt* pour orchestre et *Quatre Poèmes d'Henri de Régnier* pour chant et piano). Dès sa *Suite en fa dièse* pour piano (1910) se révèlent son penchant classique et son orientation vers une harmonie qui paraît alors « dure ». Les *Évocations* pour soli, chœurs et orchestre, inspirées par un voyage en Inde (1911), et *le Festin de l'araignée* (1912), ballet qui sera son premier grand succès, font croire que son esthétique va virer à une forme d'impressionnisme. Mais *Padmavâti* (1914-1918), tentative de résurrection de l'opéra-ballet du XVIII[e] siècle, montre que sa voie est autre, qu'il n'a pas l'intention de céder à la facilité régnante en ce domaine et que les problèmes de langage le préoccupent : sans échapper complètement à un exotisme artificiel, cet ouvrage utilise les modes hindous dans un dessein qui n'est pas seulement pittoresque et où le musicien trouve des solutions à ses soucis de vocabulaire et de syntaxe. Roussel, en effet, vit avec son temps, et sans être un extrémiste d'avant-garde, il en distingue les exigences avec lucidité (et les « debussystes » pas plus que les « d'indystes » ne lui pardonneront de n'avoir pas opté pour les solutions épigonales) : *Padmavâti* est pour lui une œuvre de transition dans une période qui nécessite une mutation. En 1916, il écrit qu'il espère que l'ouvrage ne souffrira pas trop de « ce nouvel état d'esprit qui résultera de la crise actuelle ». Et, parlant de ses œuvres précédentes,

il ajoute : « Comme tout cela est déjà loin. Tout cela, ce sera maintenant des choses d'avant la guerre, c'est-à-dire des choses qui seront séparées de nous par un mur, un véritable mur. Il va falloir recommencer à vivre sur une nouvelle conception de la vie, ce qui ne veut pas dire que tout ce qui a été fait avant la guerre sera oublié, mais que tout ce qui sera fait après devra l'être autrement. »

Effectivement, une nouvelle période commence pour lui avec *la Naissance de la lyre* (1922), conte lyrique qui est franchement sur les pentes du néo-classicisme, de même qu'avec la *Deuxième Symphonie* (1921) et, plus encore, la *Suite en fa* pour orchestre, l'une de ses pages maîtresses avant la maturité. Celle-ci intervient avec le concerto pour piano (1927), première œuvre du Roussel essentiel et qui ne dit plus lui-même que l'essentiel, débarrassé non seulement de ses influences générales ou particulières, de ses hésitations, mais aussi de ses problèmes. Il a dès lors trouvé le style concis, incisif, musclé, abstrait, qui semble bien être la vérité roussélienne, laquelle est finalement un classicisme et non le néo-classicisme de l'époque : ce style n'est, en effet, pas réductible, comme on l'a cru, à des références cataloguées, et, par exemple, le fameux *continuum* rythmique du musicien n'a rien de commun avec celui de Bach, auquel on a tant dit qu'il faisait « retour » selon la mode du temps. Ce sont cette intonation et cette écriture si personnelles qui vont dès lors régner dans les œuvres de la fin de sa carrière : d'une part les partitions de musique pure comme la *Troisième* et la *Quatrième Symphonie* (1929 et 1934), dans la remarquable *Sinfonietta pour cordes* (1934), dans le quatuor à cordes (1932), ainsi que dans les deux grandes œuvres chorégraphiques de cette période, *Bacchus et Ariane* (1930) et *Aeneas* (1935), toutes deux créées par Serge Lifar. On ne peut qu'admirer comment un tel artiste, chronologiquement voisin de Debussy, de Dukas et de Ravel, et au sein d'une période aux indécisions et suggestions si multiples que l'entre-deux-guerres, a su se trouver avec autant de sûreté et d'indépendance.

Royan (festival de). Créé en 1964, le Festival international d'art contemporain est organisé par la ville de Royan sous l'impulsion de J. de Lipkowski et de B. Gachet, avec la direction artistique de Cl. Samuel. Essentiellement axé sur la musique, il comporte aussi, selon les années, des manifestations théâtrales, cinématographiques, chorégraphiques ou picturales annexes. Selon les années aussi, il met plus précisément l'accent sur la production d'une grande nation musicale européenne. La ville de Royan passe elle-même des commandes d'œuvres aux jeunes compositeurs. Par ailleurs, un grand nombre de commandes d'État y sont exécutées en première audition. C'est ainsi que chaque année une quinzaine de partitions nouvelles sont révélées au public. C'est dans le cadre du festival de Royan que se déroule le concours de piano maintenant traditionnel fondé par Olivier Messiaen, concours consacré à la musique moderne de piano. Ce festival a maintenant pris une importance internationale qui en fait l'égal de ceux de Donaueschingen ou de Venise. Il se déroule chaque année aux environs de Pâques.

RUEFF (Jeanine), femme compositeur française (Paris 1922), élève du Conservatoire de Paris, prix de Rome 1948. Elle est l'auteur d'un opéra de chambre, *la Femme d'Enée*, d'un ballet, *Gargouilles*, de plusieurs concertos, d'un quintette et d'un quatuor ainsi que d'une *Sinfonietta*.

RUFER (Josef), théoricien et professeur autrichien (Vienne 1893). Il a été l'assistant d'A. Schönberg à Berlin (1925-1933). Après la Seconde Guerre mondiale, il a repris cet enseignement de la technique schönbergienne à la Hochschule de Berlin, où les étudiants du monde entier viennent s'initier. Il est l'auteur notamment de deux ouvrages théoriques : *Die Komposition mit zwölf Tönen* (1952) et *Musiker über Musik* (1956).

rythme. Ce n'est certes pas une invention de la musique moderne, et c'est même probablement la manifestation la plus ancienne et la plus primitive du phéno-

mène musical dans l'histoire de l'humanité. Mais le XX^e siècle a donné au rythme une importance, une signification et une fonction qu'il n'avait jamais eues auparavant. Pendant les siècles classiques et romantiques, le rythme, figé dans un petit nombre de schémas et de formules, avait connu, il faut bien le dire, trois cents ans de pauvreté, alors qu'au Moyen Âge et à la Renaissance il avait vécu des siècles de liberté, de variété et de hardiesse.

Le premier libérateur du rythme au XX^e siècle a été Debussy, qui l'a affranchi de la tyrannie des barres de mesure et a entrepris de lui faire rattraper le retard considérable qu'il avait sur l'harmonie et le timbre, lesquels venaient de connaître au XIX^e siècle une émancipation appréciable. La révolution debussyste dans le domaine de la périodisation, des accents, de l'usage accru des valeurs irrationnelles ouvre la porte aux recherches les plus poussées de la musique actuelle et sont aussi déterminantes que ses autres innovations, harmoniques notamment.

Le second épisode de cette libération, plus spectaculaire encore, est celui du *Sacre du printemps*, qui assura au rythme une fonction expressive sans précédent et imposa la primauté de cette fonction dans toute la musique européenne. Même lorsqu'il fera un retour en arrière avec la reviviscence des schémas classiques retrouvés pendant la période néo-classique de l'entre-deux-guerres (le Stravinski seconde manière, Roussel, Hindemith notamment), il conservera son nouvel empire — la *Motorik* hindemithienne en est un exemple frappant. Mais bientôt des influences nouvelles viendront le sauver du dessèchement : les syncopes du jazz, les emprunts à certains folklores européens (Bartók) ou extra-européens (Messiaen, Jolivet). La fonction du rythme va dès lors connaître de nouveaux développements, presque illimités ceux-là. L'épanouissement considérable de la musique de ballet et de la technique de la percussion en est le symbole évident tout en même temps que la conséquence lourde à son tour de conséquences. Notons en passant combien il est singulier que les sériels viennois, absorbés par leurs réformes syntaxiques, aient autant négligé le facteur rythmique, l'agogique seule accusant chez eux un profil plus tourmenté pour les besoins de l'expressionnisme. Dans l'actuelle école sérielle et post-sérielle, la domination du rythme est non seulement plus puissante que jamais (Messiaen est le fondateur d'une classe de rythme au Conservatoire de Paris), mais encore infiniment plus subtile et plus complexe qu'à l'époque du *Sacre* ou de la *Motorik*. L'usage de la polyrythmie*, de valeurs irrationnelles de plus en plus compliquées, de changements de *tempi* continuels, d'accélérations et de *rallentendi* souvent contredits par l'agogique, a eu pour résultat une véritable atomisation du rythme, dans laquelle l'absence de pulsation de base entraîne, pour l'auditeur moyen, un sentiment paradoxal de statisme. C'est de là qu'est venue, en grande partie, plus que de l'émancipation harmonique, l'incompréhension initiale du public pour la musique d'avant-garde. La réalisation pratique de plus en plus difficile de ces structures rythmiques complexes a trouvé une solution aux possibilités désormais illimitées dans l'usage de la musique électro-acoustique et, de manière plus générale, dans celui de la bande enregistrée, qui permet tous les montages et toutes les superpositions à toutes les vitesses. La division infinitésimale du temps musical est dès lors possible, de même que celle du spectre des hauteurs sonores jusqu'à la nébuleuse. Cependant, l'oreille humaine est parfois impuissante à saisir ce que l'homme ne peut pas exécuter physiquement. Une grande partie de ces raffinements rythmiques sont peut-être condamnés à rester du domaine de la spéculation théorique. Le plus grand rythmicien actuel, O. Messiaen, reconnaît les limites de la perception humaine de la durée, particulièrement en ce qui concerne la différenciation des valeurs longues : il ne se fait pas d'illusion quant à l'appréciation exacte qu'un auditeur pourra avoir de ses *Soixante-Quatre Durées* dans le *Livre d'orgue*. Ces constatations — en dépit de la perfectibilité de nos sens — semblent devoir limiter les progrès du rythme en musique après un demi-siècle de conquêtes spectaculaires et nécessaires.

S

SACHER (Paul), chef d'orchestre suisse (Bâle 1906), créateur d'ensembles instrumentaux et vocaux spécialisés dans la musique contemporaine. Mécène, il s'est manifesté comme l'un des principaux animateurs de la vie musicale internationale de notre temps en commandant une quantité considérable d'œuvres aux compositeurs, parmi lesquels on trouve les plus grands noms de la musique moderne (Bartók, Hindemith, Honegger, Ibert, Křenek, Frank Martin, Martinů, Stravinski pour ne citer que quelques-uns des plus fameux). Il a également subventionné des cours comme ceux de composition et de direction d'orchestre que P. Boulez fait périodiquement à Bâle. C'est un bienfaiteur de la musique comme il en a peu existé à titre privé.

SAEVERUD (Harald), compositeur norvégien (Bergen 1897). Il a travaillé dans sa ville natale et à Berlin. C'est grâce à lui et à son cadet K. Egge que commence la musique moderne norvégienne. D'abord post-romantique, il évoluera vite vers un style plus objectif, plus intellectuel et plus concentré, dans lequel il réalise une assez forte synthèse entre sa tendance nationaliste, voire folklorique, et l'écriture savante qu'il renouvelle de l'ancienne polyphonie dans une harmonie tendue. C'est un tel style que l'on voit ainsi se former progressivement, à partir de ses premières œuvres, *Ouvertura appassionata* ainsi que ses deux premières symphonies, jusqu'à la septième de celles-ci. Il est aussi l'auteur de trois concertos et de danses symphoniques.

SAGUER (Louis), compositeur français d'origine allemande. Il refuse de faire connaître ses date et lieu de naissance, de même que son nom véritable, celui de Saguer n'étant qu'un pseudonyme adopté après avoir fui son Allemagne natale. Il semble avoir travaillé avec un élève de Busoni et pris quelques conseils de Hindemith, Honegger et Milhaud. Son œuvre est plus accessible que sa biographie, le compositeur l'ayant tout de même laissé éditer. Mais comme elle est rarement jouée, cela n'est pas fait pour aplanir les rapports entre Saguer et la société dans laquelle il est condamné à vivre. Ce que l'on en connaît fait de lui un artisan s'exprimant avec liberté et diversité, un poète plein de délicatesse, cet artisan et ce poète faisant entendre des accents humains extrêmement touchants et dont l'émotion possède un caractère d'authenticité directement et immédiatement communicable. Pour l'orchestre, il faut citer : *Musique d'été, Musique d'après-midi, Suite sefardi, Musique en « sol » pour violon et orchestre, Mouvement 60* pour cordes, et *Messages*. Pour la musique de chambre : *Musique pour un* (violon), *Musique à trois, Quadrilles*. De nombreuses compositions vocales sur des textes de P. J. Jouve, F. Garcia Lorca, F. Marc, L. Chaves, Shakespeare, Langston Hugues, L. Parrot, A. Gide, Guillevic. Enfin, deux opéras : *Lili Merveille* d'après J.-L. Bory, et *Mariana Pineda* d'après Lorca (prix du concours de composition Prince-Pierre-de-Monaco 1967), partition qui est, à ce jour, son chef-d'œuvre, un des rares ouvrages lyriques qui soient vraiment dignes de Lorca, de son génie poétique et de sa faculté émotionnelle.

SAMAZEUILH (Gustave), compositeur français (Bordeaux 1877 - Paris 1967), élève de Chausson, d'Indy et Dukas. Il a

relativement peu écrit, mais dans un style élégant qui, en dépit de sa formation, ne doit rien à la Schola et s'apparente au climat de certaines pages du premier Debussy et de Ravel. Son quatuor à cordes (1899), sa sonate pour piano et violon (1904), et surtout *le Chant de la mer* pour piano (1920) sont des partitions qui méritent le plus grand respect et qui mériteraient surtout d'être jouées, ne serait-ce qu'en souvenir d'un homme qui dépensa l'essentiel de ses énergies pour faire jouer la musique des autres. On lui doit plus de cent vingt-cinq transcriptions pour piano ou pour deux pianos d'œuvres orchestrales contemporaines : à une époque où la musique à deux et quatre mains était pratiquée couramment par les amateurs cultivés, cette activité altruiste a été une source de diffusion inappréciable pour la musique de cette époque. À cet égard, la musique contemporaine a contracté une dette de reconnaissance envers un homme comme lui.

SANCAN (Pierre), compositeur français (Paris 1916), élève d'Yves Nat et de Busser, grand prix de Rome 1943. Son activité principale a d'abord été la carrière pianistique. Depuis 1956, il est professeur de piano au Conservatoire de Paris. Comme compositeur, il s'exprime dans un style traditionnel et est l'auteur d'un opéra, *Ondine*, d'après Giraudoux, de plusieurs ballets et de pièces pour piano.

SANTA CRUZ WILSON (Domingo), compositeur chilien (La Cruz 1899), animateur de la vie musicale dans son pays, où il enseigne également la composition. Il a présidé le comité international de la musique à l'Unesco. On lui doit trois symphonies, deux quatuors et des œuvres vocales.

SARAI (Tibor), compositeur hongrois (Budapest 1919), élève de Kadosa. Il a joué un rôle important dans les affaires politiques concernant la vie musicale hongroise. On lui doit des œuvres symphoniques de caractère patriotique et folklorisant, un oratorio sur la paix et des œuvres de musique de chambre.

SARKÖZY (Istvan), compositeur hongrois (Pesterszebet 1920), élève de Kodály et de Farkas, dont les œuvres, sollicitant tous les genres, sont rédigées dans un style très éclectique.

SATIE (Erik), compositeur français (Honfleur 1866 - Paris 1925). Il s'est créé une légende de cocasserie jumelle de celle de son concitoyen Alphonse Allais, et son influence a été invoquée par un certain nombre de jeunes compositeurs des années 20, en particulier ceux du groupe des Six* et ceux de l'école d'Arcueil*. Par sa mère, il était d'origine écossaise ; son père était éditeur de musique — entre autres commerces auxquels il s'adonna. Il travailla d'abord à Paris avec l'organiste Guilmant, puis au Conservatoire, où il laissa le souvenir d'un élève fantaisiste et indiscipliné, peu soumis aux rigueurs scolaires, mais se créant une culture à lui par sa passion de la lecture. Sa première composition pour piano date de 1887 et porte le numéro d'opus 62, première de ces facéties cataloguées. Après s'être lié avec le Sâr Peladan et affilié à la secte médiévale de la Rose-Croix, il crée une « église » d'où il lance des manifestes sur « la décadence esthétique et morale de notre époque ». À vingt-six ans, il pose sa candidature à l'Académie française (après plusieurs échecs, il enverra à Saint-Saëns une lettre qui demeure un de ses morceaux de bravoure dans la drôlerie). Il travaille alors dans les cabarets de Montmartre, notamment à l'auberge du Clou, où il rencontre Debussy, avec qui il restera lié quelques années jusqu'à une brouille terminale : on discute encore, et pour longtemps sans doute, de l'influence qu'il a pu avoir sur les premières audaces harmoniques de l'auteur de *l'Après-midi d'un faune*. Ses œuvres de cette première période, très singulières, en effet, sur le plan harmonique, sont notamment : *Trois Sarabandes* (1887), *Trois Gymnopédies* (1888), *Trois Gnossiennes* (1890), *Trois Préludes pour le fils des étoiles* (1891), *Pièces froides* (1897), toutes œuvres pour piano, et la *Messe des pauvres* (1895) pour orgue. Jusqu'alors citoyen de Montmartre, il va s'installer dans une pauvre maison

d'Arcueil (1898), où il vivra jusqu'à sa mort — maison dans laquelle personne n'a jamais pénétré, car cet humoriste était très mystérieux et intraitable sur ses mystères. C'est là qu'il compose *Jack in the Box*, pantomime qui sera créée en 1917 par Serge de Diaghilev. Et c'est l'époque où il écrit quelques chansons dans le style du caf' conc' : *J' te veux, Tendrement, Poudre d'or, la Diva de l'Empire* (1900). En 1905, il entre à la Schola cantorum, où cet étudiant de trente-sept ans travaille sagement le contrepoint avec Vincent d'Indy et Albert Roussel, et d'où il sortira avec un diplôme en bonne et due forme (1908). Jusqu'à l'année 1914, il compose une série de recueils pianistiques dont les titres surtout ont fait la célébrité : *Aperçus désagréables* et *En habit de cheval* pour quatre mains, *Véritables préludes flasques (pour un chien), Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes), Descriptions automatiques, Embryons desséchés, Enfantillages pittoresques, Peccadilles importunes, Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois, Chapitres tournés en tous sens, Vieux Sequins, vieilles cuirasses*, puis *le Piège de Méduse*, comédie lyrique en un acte. Dans toutes ces extravagances qu'il faudrait bien se garder de confondre avec le dadaïsme ou le pré-surréalisme, il y a, d'une part, une écriture harmonique originale et personnelle, et, d'autre part, une poésie mince mais incontestable, musiques faites de grimaces, d'allusions, de faux-semblants et finalement de confidences peut-être plus profondes et sincères qu'on ne le croit. Ce ne sont certainement pas là des manifestations d'avant-garde aussi fracassantes qu'on l'a dit, mais l'exemple fécond d'une libération du langage et des formes. À ce point de vue, l'influence de Satie est un phénomène très complexe qui a peut-être joué plus indirectement par des moyens esthétiques que directement par des moyens purement musicaux. Mais cette influence a été incontestable.

Pendant les dix dernières années de sa vie, Satie est devenu presque célèbre : Ravel le proclame « un précurseur à la bienfaisante influence », et Debussy reconnaît qu'il lui a montré la route — hommages non négligeables. En 1916, il compose trois mélodies, qui sont restées au répertoire par leur étrange poésie *(Daphénéo, la Statue de bronze, le Chapelier)*, et surtout le ballet *Parade*, « ballet réaliste » en un tableau sur un thème de J. Cocteau, chorégraphie de L. Massine, costumes et décors de Picasso, qui fera scandale et symbolisera la révolte esthétique de l'époque. Cet ennemi du sublime donnera ensuite *Socrate* (1918), « drame symphonique » pour voix et petit orchestre sur des textes de Platon, et dans lequel l'auteur atteint à un certain sublime par des moyens d'une extrême simplicité, *Trois Nocturnes pour piano* (1918), suivis de deux autres (1919) ainsi que de *Trois Petites Pièces montées* pour petit orchestre (1919), de *Mercure*, « poses plastiques » créées

Erik Satie. Portrait par Picasso (1920). Coll. part. *Phot. Giraudon.*

dans des décors et costumes de Picasso (1924), et de *Relâche*, « ballet instantanéiste » représenté dans des décors et costumes de Francis Picabia (1924). C'était en 1921 qu'H. Sauguet, M. Jacob, H. Cliquet-Pleyel et R. Désormière s'étaient groupés autour de lui pour constituer l'école d'Arcueil. Satie est mort pauvre, comme il avait vécu.

Le style musical de Satie a connu deux phases principales : dans ses œuvres de jeunesse, avant 1900, il utilise une harmonie modale assez moelleuse, aux enchaînements imprévus et, pour lors, assez révolutionnaires. Par la suite, il viendra à un style linéaire presque antiharmonique, objectif, au rythme pauvre et en réaction affirmée contre le lyrisme et contre les brouillards « impressionnistes ». En lui se sont cristallisées les aspirations antiromantiques et antidebussystes du temps. Son influence — qui a été jusqu'à toucher Stravinski — a sans doute été salutaire. Elle a joué comme une nécessité historique. En dépit de ses instants poétiques véritables, cette musique nous laisse aujourd'hui sur notre appétit. Cela provient peut-être du fait qu'elle est plus bâtie sur une négation que sur une affirmation. Mais ne serait-ce que par son rôle de catalyseur, Satie ne peut être considéré comme une valeur négligeable, même si l'on n'oublie pas que son auréole musicale comporte bien des éléments extra-musicaux.

SAUGUET (Henri), compositeur français (Bordeaux 1901), membre de l'école d'Arcueil*, en partie autodidacte, élève de Canteloube et de Kœchlin, et disciple de Satie. Ses débuts à Paris furent grandement soutenus par D. Milhaud, qui décela chez lui une sincérité et une simplicité qu'il aimait. Si ses premiers ouvrages ne sont pas toujours exempts d'une certaine gaucherie d'écriture (qu'il affectera plus tard de cultiver, en souvenir, sans doute, de sa jeunesse satiste), ils ont tout de suite été marqués par un climat poétique qui continuera de planer ensuite sur toute sa production : ses tournures mélodiques, ses formules harmoniques, ses habitudes rythmiques sont et restent éminemment personnelles. Une mesure isolée de sa musique porte, indélébile et incontestable, la signature de Sauguet.

Henri Sauguet à sa table de travail (1963). *Phot. Kicia Laffon.*

Dès 1927, il fut adopté par la société musicale pour ses ballets et opéras bouffes composés à l'intention des spectacles de Bériza, Diaghilev, le comte de Beaumont, Ida Rubinstein et Serge Lifar *(le Plumet du colonel, la Chatte, David, la Nuit, la Contrebasse)*. Parallèlement à ces premières compositions de théâtre, il donne les *Françaises* et les *Pièces poétiques* pour piano, ainsi que de nombreuses mélodies sur des poèmes de Louise Labé, Schiller, Swinburne, Th. Gautier, Jean-Paul et H. Heine. Dès cette époque, son langage personnel est formé. Il ne se modifiera plus guère, sinon dans quelques détails rédactionnels, mais non dans ses principes, qui resteront traditionnels et rattachés au système tonal, Sauguet n'ayant jamais été préoccupé par les problèmes de renouvellement du langage. Celui qu'il s'est alors formé va s'affermir et s'assouplir, se débarrasser de cette sorte de gaucherie qui, non sans un certain charme pervers parfois, pesait sur ses premiers ouvrages. De ce style plus surveillé vont sortir, au cours des années 30, l'opéra bouffe *la Contrebasse*, la cantate *la Voyante*, qui restent parmi les meilleures pages de leur auteur, puis le *Premier Concerto* pour piano et orchestre, et enfin *la Chartreuse de Parme* (1939), grand opéra auquel le compositeur travaillait depuis plusieurs années et dans lequel il se montre très personnel au sein d'un cadre néo-romantique très traditionnel. Une troisième période va se découvrir, période dans laquelle le style devient plus assuré, plus homogène et, dans une certaine mesure, moins tributaire des principes de dépouillement satistes. Ce sera l'époque de l'opéra-comique *la Gageure imprévue* et du ballet *Mirages*, qui reste un des plus durables succès de l'Opéra de Paris, avec la chorégraphie de S. Lifar et les décors de Cassandre, puis successivement deux autres ballets, dont la fortune ne fut pas moins grande, *les Forains*, que R. Petit fera applaudir dans le monde entier, et *la Rencontre*, dont l'influence néo-classique de Stravinski n'est pas absente. Le compositeur s'oriente ensuite plus franchement vers une sorte de néo-romantisme que l'on a toujours senti secrètement en lui et qui va se libérer avec la *Symphonie expiatoire*, la symphonie-ballet *les Saisons* et toute une série de mélodies sur des textes de Heine, Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, et surtout le grand cycle de dix-neuf pièces *Chant d'amour et de mort du cornette Christoph Rilke*, qui reste une des meilleures réalisations de son auteur, lequel, là encore, se montre infiniment personnel dans un cadre traditionnel. Puis se succéderont, dans un style flottant entre néo-classicisme et néo-romantisme, mais toujours sur un ton conservant sa saveur propre, le ballet *Cordelia*, l'opéra *les Caprices de Marianne*, la *Troisième Symphonie*, deux nouveaux ballets, *la Dame aux camélias* et *la Solitude*, la cantate *L'oiseau a vu tout cela*, une *Mélodie concertante* pour violoncelle et orchestre commandée par le grand virtuose Rostropovitch, et l'oratorio *Chant pour une ville meurtrie*.

SCELSI (Giacinto), compositeur italien (La Spezia 1905). Il fut élève de Respighi et Casella avant de s'initier à la technique sérielle, dont il a été l'un des premiers représentants en Italie : dès 1937, il organisait des concerts de musique d'avant-garde en collaboration avec Petrassi. Ses œuvres, pour la plupart instrumentales, sont aussi orientées vers des recherches d'ordre purement sonore se rattachant à celles de Varese.

SCHAEFFER (Pierre), ingénieur et compositeur français (Nancy 1910). Son principal titre de gloire est d'être le créateur de la musique concrète*. Il a fait ses études à Polytechnique, puis est devenu technicien du son à l'O. R. T. F. et fondateur du Studio d'essai, qui s'est plus tard transformé en Groupe de recherches musicales de l'O. R. T. F. C'est de ces deux centres qu'est parti tout le mouvement électro-acoustique* français. Grâce à ses travaux personnels, grâce aussi aux travaux collectifs qu'il a dirigés, s'est formée « une méthode d'approche rigoureuse tendant à reconsidérer l'ensemble du domaine sonore ». À cet égard, son influence a été considérable sur les destinées de tout un secteur de la musique contemporaine, nom-

breux étant les jeunes compositeurs étrangers qui sont venus travailler sous sa direction. On a souvent critiqué très vivement P. Schaeffer dans son milieu même, l'accusant de n'être avant tout qu'un théoricien, un doctrinaire et un technicien, et de manquer d'esprit « compositionnel ». En tant que créateur, on lui doit cependant un certain nombre d'œuvres qui sont maintenant considérées et estimées comme des « primitifs » ou des « classiques » de la musique concrète, depuis ses *Études de bruits* (1948), sa *Suite pour quatorze instruments* et ses *Variations sur une flûte mexicaine* (1949) jusqu'aux ouvrages qu'il a écrits en collaboration avec Pierre Henry : *Symphonie pour un homme seul* et *Bidule en « ut »* (1950), ainsi que le premier opéra concret, *Orphée* (1953). Il est aussi l'auteur de plusieurs ouvrages théoriques : *À la recherche d'une musique concrète*, *Vers une musique expérimentale* (1957), *Traité des objets musicaux* (1966), son ouvrage capital, et qui contient la somme de toutes ses recherches, *la Musique concrète* (1967). Il reste un animateur et un penseur qu'il ne convient en aucun cas de sous-estimer. Son rôle historique au sein de notre époque aura été déterminant. Depuis 1968, il a une classe au Conservatoire de Paris.

SCHÄFFER (Bogusław), compositeur polonais (Lvov 1929), élève de l'École supérieure de musique de Cracovie. En 1953, il compose sa première œuvre dodécaphonique, *Nocturne pour instruments à cordes*, et il s'affilie au groupe d'avant-garde « Krakowska ». Dès lors, la succession de ses compositions ne cesse de le confirmer comme l'une des personnalités les plus inventives de l'école moderne polonaise : *Quattro Movimenti* pour piano et orchestre, *Monosonata* pour vingt-quatre instruments, *Topofonica* pour quarante instruments, *Codes* pour orchestre de chambre, *Musica ipsa* pour orchestre d'instruments graves, *Music for Mi* pour vibraphone, jazz et orchestre, toutes œuvres principalement marquées par le souci d'exploiter les ressources pures du son et de constamment remettre en question les problèmes d'écriture et de forme.

Peter Schat en 1964. *Phot. Donemus.*

SCHAT (Peter), compositeur néerlandais (Utrecht 1935), élève de Kees Van Baaren, le plus richement doué de sa génération, chef de file de l'avant-garde de son pays, rôle qu'il partage avec son aîné Ton de Leeuw. C'est l'homme de toutes les expériences et de toutes les audaces, sans arrière-pensées, sans vains regrets romantiques. Depuis son *Septuor* (1957), il a progressé sans cesse, et les principaux jalons de son évolution s'intitulent : *Mosaïques pour orchestre* (1959), *Concerto da camera* (1960), *Entéléchies I* et *II* pour différentes formations (1961), *Signalement* pour six batteurs et trois contrebasses (1962). Il a été l'un des premiers à voir que le concert traditionnel doit faire place au théâtre musical, celui-ci allant jusqu'à la participation active du public qu'aucun espace ne sépare plus des exécutants. Il a illustré ce point de vue dans plusieurs

œuvres telles que ses *Improvisations et symphonies* pour quintette à vents (1960), son *Sextuor* (1961), *Fragment pour trois acteurs et trois musiciens* (1962), et surtout par son opéra qui déchaîna la curiosité mais non toujours la conviction, *le Labyrinthe* (1966), son œuvre la plus importante à ce jour. Il est l'un des auteurs de l'opéra collectif intitulé *Reconstruction* (1969).

SCHERCHEN (Hermann), chef d'orchestre et professeur allemand (Berlin 1891 - Florence 1966). Il a été l'un des artisans les plus actifs et les plus efficaces de son époque dans le domaine de l'art moderne, suivant sans peine et parfois devançant l'évolution des idées. Il a dirigé les premières auditions de *Pierrot lunaire*, de Schönberg (1913), fondé la revue de musique contemporaine *Melos* (1920), enseigné aux premiers cours d'été de Darmstadt, conduit les premiers concerts du Domaine musical, fondé le studio expérimental de Gravesano, et généralement créé les principales œuvres d'avant-garde nées pendant l'entre-deux-guerres et entre 1945 et sa mort (il est mort presque au pupitre, terrassé par une crise cardiaque). Il a été le professeur d'une multitude de grands musiciens actuels (Hartmann, Maderna, Nono, Xenakis pour ne citer que quelques noms significatifs). À soixante et onze ans, il déclarait : « Avec la télévision, le problème des rapports du son et de l'image est entièrement nouveau : je commence donc une nouvelle étape de mon existence. » « Sa recherche inlassable de l'inédit, de l'unique, de l'inouï, sa curiosité insatiable en faisaient l'espoir, le rempart, souvent le tremplin de tous les penseurs et créateurs de musique. » (M. Philippot.) « Calme bloc ou moraine frontale, je ne saurais m'en référer qu'à la géologie, tellement Scherchen m'apparaît à la fois élémentaire et naturel; phénomène dont l'intuition se passe aisément de subtilité, où l'efficace n'a que faire du perspicace : phénomène autodidacte. Peut-on lui appliquer, comme Gide à Claudel, cette image, point cruelle, mais puissante : un cyclone figé? » (P. Boulez, in *Nouvel Observateur*, 22-VI-66.)

SCHIBLER (Armin), compositeur suisse (Kreuzlingen 1920), l'un des plus féconds et des plus éclectiques de l'école alémanique. Parti du néo-classicisme d'inspiration baroque, il a traversé une phase romantique avant de rejoindre la tendance sérielle. Doué d'une grande facilité, spontané, hostile à toute rigueur systématique, il a donné jusqu'à présent près de quatre-vingts partitions de tout genre, plus volontiers instrumentales, d'une inspiration assez inégale — vu, sans doute, son volume de production —, mais dont certaines sont attachantes et témoignent d'un solide savoir-faire. Concertos, symphonies, ballets, quatuors se succèdent à une cadence impressionnante qu'affaiblit parfois un manque de choix et de rigueur, et que continue fréquemment de marquer l'influence de Stravinski.

SCHMITT (Florent), compositeur français (Blamont 1870 - Neuilly-sur-Seine 1958), élève de Massenet et de Fauré, condisciple de Ravel, grand prix de Rome 1900. Son catalogue est considérable en tous les genres (sauf l'opéra) et se monte à cent trente-huit numéros d'opus, ce qui n'empêche qu'on le désigne habituellement par la périphrase « l'auteur du *Psaume* ». Ce *Psaume XLVI*, est, en effet, l'une de ses œuvres maîtresses, très caractéristique de son néo-romantisme, et fut composée alors qu'il était encore pensionnaire de la Villa Médicis à Rome (1904). À cette époque, il fit de nombreux voyages en Europe, d'où il rapporta des œuvres de tendances descriptives et impressionnistes (*Feuillets de voyage, Reflets d'Allemagne* pour piano). Sa véhémence néo-romantique, qui ne le quittera en fait jamais, se confirme avec son vigoureux quintette pour piano et cordes (1905-1908) et son ballet *la Tragédie de Salomé* (1907). Dès lors son style est formé : malgré les voisinages dangereux de ce début de siècle, il s'impose par son indépendance. Debussy, Ravel, Stravinski, ni Schönberg, dont il connaît parfaitement les œuvres, n'auront jamais la moindre influence sur lui. Sa production se déroule avec régularité dans l'abondance et diversité dans l'inspiration, car il ne dédaigne ni la légèreté ni l'humour,

lui dont les mots à l'emporte-pièce et les saillies feront fortune jusque dans les milieux académiques qu'une turbulente et gamine nature lui permet quand même de fréquenter. De 1921 à 1924, il sera directeur du conservatoire de Lyon et, en 1936, il sera élu (contre Stravinski) à l'Institut. En 1928, sa *Symphonie concertante* pour piano et orchestre avait confirmé ses dons pour les grandes formes et les masses sonores. Il poursuivra dans cette veine avec le ballet *Oriane et le prince d'Amour* (1933), son quatuor à cordes (1947) et sa *Seconde Symphonie* (1957), cependant que, dans le domaine de la musique de chambre, il se consacrait à un art moins intense et moins monumental avec des pages comme *le Clavecin obtempérant, Habeyssée, Suite en rocaille, Suite sans esprit de suite, Quatuor pour presque tous les temps.*
Un musicien de grand tempérament, une généreuse nature, un artiste sans compromission et dont on a certainement tort de négliger la production ainsi qu'on le fait depuis sa mort.

SCHNABEL (Artur), pianiste autrichien (Lipnik 1882 - Axenstein, Suisse, 1951). Il fit une des plus exemplaires carrières de ce siècle, et ses interprétations de Beethoven et de Schubert demeurent inoubliables, mais, composant dès l'âge de quatorze ans, il écrivit jusqu'à son dernier souffle — surtout dans les vingt dernières années de sa vie où « la création était devenue plus urgente chez lui que son interprétation » (Krenek). L'étrange est que cette production (pièces de piano et pièces symphoniques) est complètement inconnue, sauf de quelques très rares familiers : si Schnabel ne joua jamais de musique contemporaine, il ne cessa, en revanche, d'en composer. Il était conscient des problèmes de l'évolution du langage; il admirait Schönberg, et il en arriva lui-même à l'écriture sérielle. C'est l'un des cas les plus curieux qui existent d'une création absolument solitaire et silencieuse.

SCHOECK (Othmar), compositeur suisse (Brunnen 1886 - Zurich 1957). Peu connu dans les pays latins, il est d'une grande notoriété dans les pays germaniques grâce aux quelque quatre cents Lieder sur textes allemands qui constituent l'essentiel de son abondante production. Élève de Reger, il demeure profondément romantique. Ses Lieder s'ordonnent parfois en vastes cycles (notamment l'opus 62 d'après Mörike) et font fréquemment appel à l'orchestre (opus 40 d'après Gottfried Keller). Ce dernier cycle est un bon exemple de la puissance dramatique à laquelle il peut parvenir. On lui doit également six opéras, dont une *Penthesilea*, d'après Kleist (1925), qui est une œuvre maîtresse de la musique suisse. Il est également l'auteur de cantates, de pièces chorales, de trois concertos (violon, violoncelle, cor) et de deux quatuors.

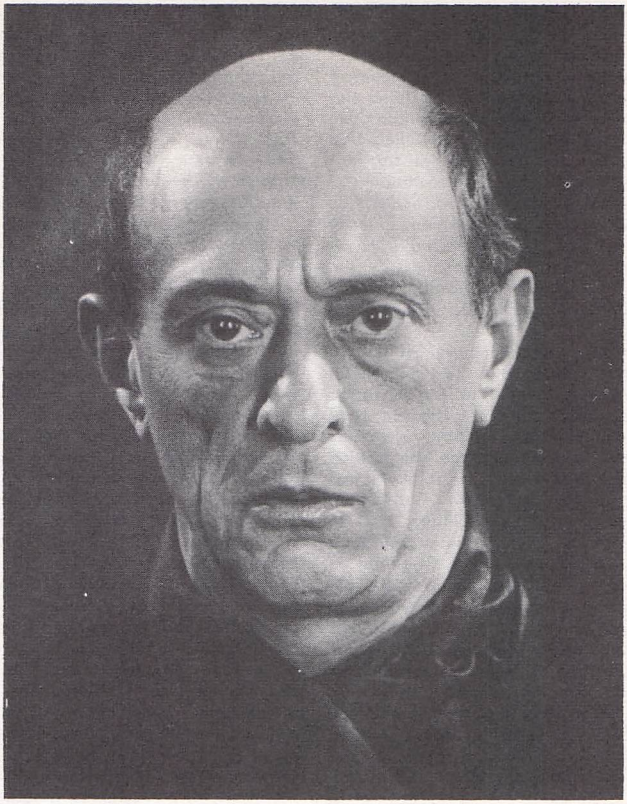
SCHÖNBERG (Arnold), compositeur autrichien (Vienne 1874 - Los Angeles 1951). Autodidacte, c'est, à côté de Debussy et de Stravinski, l'un des Trois Grands du XX^{e} siècle, l'un des trois hommes sans lesquels ce siècle n'aurait pas la physionomie que nous lui connaissons.
Issu de la petite bourgeoisie israélite viennoise, il quitta le lycée avant la fin de ses études pour se consacrer uniquement à la musique, qu'il composait déjà en amateur, apprenant seul le violoncelle pour pouvoir faire de la musique de chambre, et n'ayant fait, en tout et pour tout, que six mois de contrepoint avec son futur beau-père, Alexandre von Zemlinsky*. Ses passions de jeunesse allaient à Wagner et à Brahms, ce qui, à l'époque, constituait une singulière contradiction. Toute la première partie de ses œuvres d'extrême jeunesse est influencée par le premier, mais le sens de la forme brahmsien régnera dans sa carrière jusque dans ses œuvres de vieillesse.
Dans les Lieder op. 1, 2 et 3 (1897-1903), ainsi que dans son sextuor à cordes *Verklärte Nacht* (1899) et dans son gigantesque poème lyrique les *Gurrelieder* (1901, terminé et orchestré en 1911), le style est immédiatement post-wagnérien, d'un chromatisme poussé dans le cadre du système tonal. Les dimensions de cette dernière œuvre, son matériel colos-

sal, son expression exaspérée constituaient le signe même de ce qu'un art de ce genre ne menait, après G. Mahler, qu'à un baroquisme du romantisme et ne pouvait être conduits plus avant. En 1902, l'année même du *Pelléas et Mélisande* parisien, il est inspiré par le même texte et en tire un poème symphonique qui porte ce nom, qui est encore d'une esthétique romantique, qui utilise encore un orchestre géant, mais qui commence à ouvrir la voix à l'émancipation tonale; mais celle-ci ne surviendra qu'après une série de partitions de musique de chambre : *Premier Quatuor à cordes* (1905), *Symphonie de chambre* (1906) et *Deuxième Quatuor à cordes* (1908). La *Symphonie de chambre* innove à plusieurs titres : elle passe du romantisme à l'expressionnisme; elle remplace le système des tierces par celui des quartes, sans cependant en pousser complètement les conséquences; elle adopte la forme de quatre mouvements enchaînés en un seul, conception dite *Durchkomposition*, qui fait coïncider développement et structure; elle utilise un orchestre de quinze solistes. Quant au *Deuxième Quatuor*, c'est lui qui provoque le mouvement de bascule hors des fonctions tonales, notamment dans son quatrième mouvement.

Une nouvelle ère va s'ouvrir dans la création schönbergienne et dans l'histoire de la musique. Auparavant, il avait fait la connaissance de G. Mahler (1903), qui l'a protégé et encouragé dès ses débuts, et c'est la même année que cet autodidacte allait commencer l'une des plus fructueuses carrières didactiques du siècle. Alban Berg et Anton Webern se groupent alors autour de lui, et la « trinité viennoise » est née. D'autres élèves se joindront bientôt à ceux-ci, Egon Wellesz notamment, et tous témoigneront de la véritable fascination qu'a exercée sur eux l'enseignement de Schönberg. C'est aussi à cette époque que celui-ci va commencer à écrire son premier ouvrage didactique, *Traité d'harmonie* (1909-1911). Le génie didactique de Schönberg le suivra toute sa vie, influera sur la conduite de son œuvre propre et ce n'est pas sans raison que P. Boulez a pu observer qu'il pèsera même sur ses compositions de vieillesse comme les *Variations* op. 31, où « il vous semble écouter non pas des variations, mais la manière d'en faire ».

Les premières œuvres atonales commencent à voir le jour en 1908 et vont se succéder avec une hâte créatrice fiévreuse : le *Livre des jardins suspendus* pour chant et piano (1908), les *Trois Klavierstücke* op. 11 (1909), les *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16 (1909), le monodrame *Erwartung* pour voix et orchestre op. 17 (1909), l'opéra *Die glückliche Hand* (1909-1913), les *Six Pièces pour piano* op. 19 (1911), *Herzgewächse* pour chant et trois instruments (1911), *Pierrot lunaire* pour récitant et cinq instruments (1912). Cette succession est capitale pour l'évolution de Schönberg; chaque œuvre est une conquête et apporte une pierre nouvelle à la musique de l'avenir. C'est la période atonale, mais non encore sérielle. Une période de silence et de méditation va suivre. On notera en passant que l'année 1910 n'a vu naître aucune œuvre nouvelle : le musicien se consacre presque constamment à la peinture, art dans lequel il montra de la passion et du talent, dans un style violemment expressionniste qui fait écho à celui de sa musique.

Les acquisitions de cette période atonale sont multiples et irréversibles pour l'histoire de la musique. Il s'agit d'une atonalité anarchique dont la seule règle consiste à éviter les relations tonales au sein d'un univers hyperchromatique dont la tension ne répond pas seulement aux exigences systématiques d'une telle écriture, mais qui traduit le besoin — d'ordre purement poétique et dramatique — d'exprimer une pensée expressionniste : cette révolution technique est le fruit d'une nécessité artistique et non pas le plaisir de la révolution pour la révolution. Cette période est également celle au cours de laquelle s'impose le culte du timbre, qui va ensuite planer sur toute la musique du XX^{e} siècle : dans les *Pièces pour orchestre* op. 16, l'ensemble instrumental n'est plus traité « symphoniquement », mais comme un grand orchestre de solistes (en quoi l'évolution de Schönberg diffère de celle de Debussy, qui, lui aussi, impose, par



Arnold Schönberg. *Phot. Man Ray.*

d'autres itinéraires, le culte du timbre). Cette technique orchestrale est l'application d'un principe que le musicien avait étudié dans son *Traité d'harmonie*, le principe de la *Klangfarbenmelodie** (mélodie de couleurs de timbre*), où le timbre se voit utilisé fonctionnellement et comme un élément de structure. Dans *Erwartung*, nous voyons s'installer le style d'une « invention en perpétuel devenir », excluant la répétition, et qui aura une si grande conséquence sur les destinées immédiates et lointaines de la musique. Dans le *Pierrot lunaire*, nous voyons naître un nouveau mode de déclamation lyrique, le *Sprechgesang*, procédé empruntant au parlé et au chanté dans une mesure qu'il est d'ailleurs très difficile de doser; l'œuvre est également caractéristique de l'emploi de la « petite forme » (que Schönberg avait déjà inaugurée avec ses précédentes pièces pour piano, et qui deviendra un

des grands moyens de la dialectique wébernienne) et de celui des petits ensembles instrumentaux permettant une très lisible écriture contrapuntique (car *Pierrot lunaire* a beau être une œuvre de la plus extraordinaire liberté, elle utilise une écriture contrapuntique particulière au sein de chacune des « petites formes » instrumentales et vocales constituant les différentes pièces de l'œuvre). Sommet de l'expressionnisme schönbergien, *Pierrot lunaire* est une des œuvres les plus célèbres, sinon des mieux connues, de son auteur; sa liberté, son invention et son originalité ont longtemps donné lieu à des polémiques.

Après avoir encore composé les *Quatre Lieder avec orchestre* op. 22 (1913-1915), Schönberg entre donc dans le silence pour sept ans, silence dont il sortira en 1922 en faisant connaître le fruit de ses travaux théoriques, la « méthode de composition avec douze sons n'ayant de relations que l'un par rapport à l'autre ». C'est la fin du dodécaphonisme anarchique, c'est la méthode sérielle*, c'est une organisation toute nouvelle de la musique. Conscient de l'importance de cette découverte (que cependant annonçaient prophétiquement et instinctivement certaines réalisations précédentes de son élève Webern), il hésita devant une utilisation intégrale, puis se décida avec les *Cinq Klavierstücke* op. 23 (1923), dont le cinquième morceau est fondé sur la série des douze sons en un emploi encore assez simpliste, ce qui sera aussi le cas des deux œuvres suivantes, la *Sérénade* op. 24 (1924) et la *Suite pour piano* op. 25 (1924). Il est curieux de devoir noter au sujet de ces deux œuvres qu'au moment même où il impose une écriture aussi nouvelle le compositeur revient, sur le plan de la forme, à des modèles préclassiques (suite de danses); ce sera son sacrifice au néo-classicisme de l'époque, néo-classicisme qu'il a cependant fustigé avec une ironie tranchante, et c'est à Webern seul qu'il appartiendra de découvrir les nouvelles formes correspondant au nouveau vocabulaire et à la nouvelle syntaxe. Dans l'œuvre suivante, *Quintette à vents* op. 26 (1924), l'écriture sérielle est poussée à la science, à la complexité et à la virtuosité les plus extrêmes : c'est une œuvre de démonstration et de manifeste extrêmement austère. Dans la nouvelle technique, les œuvres de musique de chambre vont alors se succéder (*Quatre Chœurs* op. 27, *Trois Satires* op. 28, *Suite pour piano, trois clarinettes et trio à cordes* op. 29, *Troisième Quatuor à cordes* op. 30, œuvres dans lesquelles le formalisme néo-classique continue de régner par endroits) jusqu'à la première composition sérielle pour orchestre, les *Variations* op. 31 (1928), œuvre d'une richesse et d'une écriture incomparables, mais dont l'esthétique de Brahms n'est pas absente. Le sérialisme fait ensuite son entrée au théâtre avec l'opéra bouffe *Von Heute auf Morgen* (1929), et même dans un domaine paracinématographique avec la *Musique d'accompagnement pour une scène de film* (1930), musique d'épouvante abstraite dans un style expressionniste également abstrait. C'est aussi en 1930 que le compositeur entreprend son opéra sacré, *Moïse et Aaron*, dont il ne pourra jamais terminer le troisième acte.

La troisième et dernière période de la carrière de Schönberg commence avec les persécutions antisémites du régime nazi, qui l'obligent à quitter le monde germanique. Il se reconvertit alors à la religion israélite, qu'il avait abandonnée pour le catholicisme en sa jeunesse; il se réfugie à Paris, où il passe complètement inaperçu et où personne ne juge bon de le retenir, et il s'exile définitivement aux États-Unis, où il enseignera d'abord à Boston et à New York, puis il s'installe en Californie, où sa santé fragile trouve un climat moins rude (1934). Cette période américaine verra d'abord naître deux grandes œuvres d'un sérialisme classique, le concerto pour violon et le *Quatrième Quatuor à cordes* (1936), puis des œuvres d'un style plus détendu, comme la *Deuxième Symphonie de chambre* (entreprise en 1906 et terminée seulement en 1939), les *Variations sur un récitatif* pour orgue (1941), les *Variations pour orchestre* (1942), enfin des participations dans lesquelles on voit revenir certaines fonctions tonales, l'*Ode à Napoléon*, d'après Byron

(1942), et le très singulier et brahmsien concerto pour piano (1942). Ces dernières œuvres indiquent, comme les dernières œuvres de Berg, un certain « retour », un fléchissement — phénomène qui a aussi été celui de nombreux anciens compositeurs d'avant-garde exilés aux États-Unis. En 1946, un très grave accident cardiaque ne le vit que de très peu échapper à la mort, et il en resta assez diminué (à demi aveugle). Cependant, il devait recouvrer assez de lucidité pour écrire l'étonnant trio à cordes op. 45 (1946) et *le Survivant de Varsovie* (1947), où il retrouve son expressionnisme de jadis. Ses dernières œuvres sont vocales et d'inspiration religieuse (*De profundis*, en langue hébraïque, avec *Sprechgesang*, 1950, et *Psaumes modernes*, qu'il laissa inachevés, 1951).
L'apport technique du génie de Schönberg est peut-être d'une valeur supérieure à son apport purement esthétique. Il n'a peut-être pas été jusqu'au bout de ses idées sur le plan dialectique (tâche qui sera réservée à Webern), mais il laisse dans l'histoire de la musique l'empreinte qui n'est réservée qu'aux plus grands.

SCHREKER (Franz), compositeur autrichien (Munich 1878 - Berlin 1934). Il enseigna à l'Académie de Vienne, puis à la Hochschule de Berlin (1920-1932). Après avoir connu un certain succès en son temps, sa musique est tombée dans l'oubli. C'est un post-romantique de tendance expressionniste jusque dans l'érotisme morbide, et dont le langage est d'un chromatisme poussé. Il est l'auteur de neuf opéras et de quelques œuvres instrumentales. Parmi ses élèves les plus illustres, il faut citer Ernst Krenek.

SCHULHOFF (Erwin), compositeur tchèque (Prague 1894 - Vüllsburg 1942) de formation essentiellement germanique. Il s'engagea d'abord dans une action d'avant-garde polytonale et essaya d'incorporer le jazz à la musique traditionnelle (*Plameny*, jazz-oratorio). Inscrit au parti communiste à dater de 1930, il composa dès lors des opéras, ballets et symphonies « progressistes » de caractère politique. Déporté par les nazis, il est mort en camp de concentration, laissant inachevées sa *Septième* et sa *Huitième Symphonie*.

SCHULLER (Gunther), compositeur américain (New York 1925), l'un des chefs de file de l'avant-garde américaine, avec Earle Brown et Morton Feldman, mais de style infiniment moins rigoureux et plus éclectique que ceux-ci. Autodidacte, il devint corniste, fit du jazz avec le Modern Jazz Quartet et, depuis 1959, se consacre à la composition. Son style a été sériel presque aussitôt. Ses œuvres inspirées par le jazz indiquaient une extrême habileté (1944-1958) que l'on retrouve dans ses compositions de la seconde période : *Spectra* (1960), *Sept Études sur des thèmes de Paul Klee* (1960), *Contrastes* (1961), *Threnody in memoriam Dimitri Mitropoulos* (1963), *Triplum* (1966), toutes œuvres témoignant d'une grande virtuosité orchestrale, mais aussi d'une rigueur de style parfois discutable en raison de certaines concessions à l'effet facile. On retrouve les mêmes qualités brillantes et les mêmes légères faiblesses dans son opéra *The Visitation*, d'après Kafka (1967), œuvre d'une extraordinaire efficacité scénique et dont la réussite, l'habileté d'écriture et la tension dramatique font oublier les complaisances.

SCHUMANN (William), compositeur américain (New York 1910), élève de Roy Harris, représentant de la tendance néo-classique et nationaliste. C'est une des grandes personnalités de l'école américaine actuelle. Il s'était d'abord manifesté dans le jazz et les variétés, et ce n'est qu'en 1930 qu'il commença des études sérieuses. Depuis 1945, il dirige la Juilliard School of Music de New York. Son art s'exprime en une polyphonie ample et robuste, par un réel souffle symphonique, et son style, éclectique, incorpore avec adresse des influences venues aussi bien de Stravinski et de Hindemith que du jazz. D'abord dynamique et optimiste, cet art a ensuite évolué vers la gravité, l'intériorité, l'inquiétude, phénomènes qui se traduisent en un chromatisme accentué et un langage moins franchement tonal. Ses huit symphonies constituent l'essentiel de

sa production (1935-1962). Les plus remarquables sont la troisième (1941), d'une structure formelle inhabituelle *(Passacaille et fugue, Choral et toccata)*, et la sixième (1948), dont le mouvement unique est d'une réelle puissance tragique. Il est également l'auteur de plusieurs concertos, de quatre quatuors à cordes, de ballets (dont *Judith*, écrit pour Martha Graham) et d'un opéra, *The Mighty Casey*, d'inspiration populaire (1953).

SCIORTINO (Patrice), compositeur français (Paris 1922). Il a travaillé au Groupe de recherches musicales de l'O. R. T. F. et a également une activité d'organiste. Dans l'esprit d'un renouvellement du vocabulaire sonore, ses propres recherches sont un peu marginales avec trois symphonies, les ballets *la Forge* et *Hellequin*, le drame lyrique *Atsmeuk*, un oratorio sur l'Apocalypse, un concerto pour piano, premières compositions de musique de chambre, des illustrations sonores pour le cinéma et la télévision, et *les Cyclopes*, panorama de la percussion à travers les différentes civilisations.

SCOTT (Cyril), compositeur anglais (Oxton 1879), élève du conservatoire de Francfort, professeur de piano à Liverpool. Passionné par les philosophies et les musiques orientales, il a été harmoniquement influencé par Debussy, mais conserve un tempérament romantique. Il est l'auteur de trois opéras, d'un ballet, de cinq concertos, de deux symphonies (dont *The Muses*), de pièces pour piano et de plus de cent mélodies. Poète et écrivain, il est également l'auteur de nombreux ouvrages, dont *The Philosophy of Modernism in its Connection with Music* (1926).

SCRIABINE (Aleksandr), compositeur russe (Moscou 1872-1915), élève de Tanév, l'une des natures les plus originales de toute l'école russe. Il fit d'abord une première carrière comme pianiste : sa virtuosité était prodigieuse, et ses œuvres de cette période, jusqu'à l'opus 25 environ, sont directement influencées par Chopin. La découverte de Wagner devait faire évoluer son langage vers un chromatisme poussé, et développer en lui, à travers l'idée de l'œuvre d'art totale et de l'artiste surhomme, une haute conception philosophique de sa mission. Les influences de Strauss, Debussy et Ravel eurent ensuite sur lui d'autant plus de prise que son esprit cosmopolite se désintéressait de l'évolution nationaliste et folklorisante de la musique russe. Aux environs de 1905, l'étude des philosophies orientales suscite une nouvelle évolution vers une sorte de mysticisme théosophique doublé de littérature et d'érotisme, évolution qui se traduit dans son style : parallèlement à Mahler et à Schönberg, il s'oriente vers une musique où la notion tonale se désagrège et qu'il fonde sur un « accord synthétique » formé de six quartes (justes et augmentées) superposées. Il est ainsi l'un des précurseurs de l'atonalité. Son rêve philosophique aurait dû le conduire à la composition d'une œuvre mystique dont il ne composa que le prologue, *l'Acte préalable*, œuvre intitulée *le Mystère*, qui devait solliciter les cinq sens et aurait amené la fin du monde et la « fusion avec le Cosmos ». Mais une infection charbonneuse devait soudainement mettre un terme à cette exaltation intellectuelle dont les velléités parfois aventureuses ne doivent pas nous faire oublier que nous sommes là en présence de l'un des plus audacieux génies de la musique russe. Les deux choses sont étroitement liées, cet art extatique et frénétique étant le fruit d'une nature qui créa généralement sous l'empire des plus vives excitations aussi bien spirituelles que sensuelles. Et c'est évidemment la raison pour laquelle il fut un harmoniste aussi raffiné et aussi audacieux (il annonce O. Messiaen non pas seulement par ses hardiesses techniques, mais aussi par sa faculté, d'ailleurs discutable, d'associer son et couleur).

D'abord influencée par Chopin, son écriture pianistique prendra une plastique convulsive très originale sous la pression de l'art wagnérien. Ce riche expressionnisme pianistique trouvera un pendant au sein de ses œuvres symphoniques, dont l'orchestration d'abord wagnérienne prendra ensuite une plastique pointilliste annonçant aussi beaucoup de phénomènes

contemporains. Le catalogue de Scriabine comporte soixante-quatorze numéros d'opus. En grande partie consacré au piano, il comprend dix sonates, un concerto, vingt-quatre études, quatre-vingt-cinq préludes, sept poèmes et une quantité de pièces diverses (nocturnes, valses, etc.). Dans le domaine orchestral, il contient cinq symphonies ou œuvres assimilées telles que le *Poème de l'extase* et *Prométhée*. Pendant la première période de sa création, son art reste assez traditionnel, mais cependant la *Troisième Sonate* se détache (1897) prophétiquement par le caractère convulsif de sa mélodie et les caprices souvent irrationnels de sa rythmique. Ayant ainsi vécu en raccourci et pour son compte personnel l'aventure romantique, il va, dans les œuvres suivantes, à partir de 1903-04 environ, commencer une conquête musicale qui conduira le compositeur dans les franges de la modernité par des chemins tout différents de ceux de Debussy, de Stravinski et de Schönberg, musiciens qu'il repoussait pour des raisons diverses. La *Quatrième Sonate* (1903), en deux parties enchaînées et à structure monothématique, est déjà un signe annonciateur de l'idée de variation continue qui sera chère aux Viennois; à cette époque, l'harmonie de Scriabine commence à échapper aux conventions du tempérament égal. En abandonnant les formes et le langage traditionnels, il aborde les œuvres à programme philosophique : la *Troisième Symphonie* (1904), dite *le Divin Poème*, comporte trois parties en un mouvement (« Luttes », « Voluptés », « Jeux divins »). Dans le *Poème de l'extase* (1907), le langage harmonique se fait de plus en plus équivoque et le langage instrumental plus complexe. Dans *Prométhée ou le Poème du feu* (1910), qui constitue la *Cinquième Symphonie*, le musicien atteint le sommet de ses fantastiques réalisations avec un orchestre qui comporte piano, orgue, chœurs et claviers de lumières *(tastiera per luce)*, et au sujet de cette œuvre B. de Schloezer fait remarquer que Scriabine ne met pas des idées en musique, mais que les idées, c'est la musique qui les découvre, les titres et les commentaires philosophiques étant généralement postérieurs à l'acte créateur. Après le *Prométhée*, quatre sonates pour piano verront encore le jour : dans ces sonates 6 à 9 (1912 et 1913), l'harmonie de quartes se déploie pleinement en un discours étonnamment libre et une plastique fondée sur une fantaisie rythmique et une dissolution de l'esprit thématique (les thèmes traditionnels sont remplacés par des figures harmoniques et rythmiques, par des blocs sonores ou des séries de blocs), toutes choses annonçant des phénomènes qui se produiront dans la musique trente ou quarante ans plus tard. À ce point de vue, il faut aussi revenir sur la *tastiera per luce* de *Prométhée*, cette sorte d'orgue à lumières et à couleurs utilisant une invention britannique dont l'emploi correspondait chez Scriabine à son vieux rêve d'art total, synthèse des arts qu'il voulait encore amplifier dans son *Mystère* inachevé dont il parla à Serghei Koussevitzky et dont on retrouve aujourd'hui le souci chez des compositeurs de la jeune école. Nous pouvons peut-être maintenant négliger les aspects chimériques de la pensée scriabinienne dans la fin de sa course planétaire de satellite zarathoustrien, mais il est impossible de négliger le génie purement musical d'un créateur solitaire qui a sa place si clairement marquée au seuil du XX[e] siècle.

SEARLE (Humphrey), compositeur anglais (Oxford 1915), élève de John Ireland, puis de Webern à Vienne. Il a adopté l'écriture dodécaphonique depuis 1946 et s'est aussitôt classé comme le chef de file de l'avant-garde britannique. C'est un grand tempérament, qui exprime une véhémence toute romantique en un style qui va jusqu'à la violence. Il est l'auteur de quatre symphonies (1953-1963) d'une puissante originalité et qui sont parmi les plus remarquables de notre époque. On lui doit également des concertos, des ballets, des cantates, ainsi que trois opéras qui apportent aussi des solutions très personnelles à l'art lyrique moderne : *le Journal d'un fou*, d'après Gogol, d'un style concis, et qui est sa meilleure réalisation en ce domaine (1960); *la Photo du colonel*, d'après Ionesco, plus développé (1964), et un

immense *Hamlet*, dont le défaut de construction provient peut-être d'un trop grand respect à l'égard du texte de Shakespeare (1967).

SEIBER (Matyas), compositeur anglais d'origine hongroise (Budapest 1905 - Kruger Wildpark, Afrique du Sud, 1960), élève de Kodály. Spécialisé dans les musiques orientales et balkaniques ainsi que le jazz, il s'est vite orienté vers l'écriture sérielle, qu'il a contribué à répandre et à enseigner dans son pays d'adoption, l'Angleterre, où il a été naturalisé et où il a fait toute sa carrière. Son style est extrêmement soigné, ne recherche jamais l'agressivité et exprime une nature volontiers élégiaque et lyrique. Il est l'auteur de trois quatuors à cordes dont le sérialisme n'empêche pas la parenté bartokienne, de deux remarquables œuvres concertantes (*Tre Pezzi* pour violoncelle et orchestre, et *Elegy* pour alto et petit orchestre) et de cantates, dont un *Ulysses*, d'après Joyce. Il est mort d'un stupide accident d'automobile qui nous a privé d'un musicien sensible, délicat et raffiné, qui avait le sens de la poésie et de la grandeur.

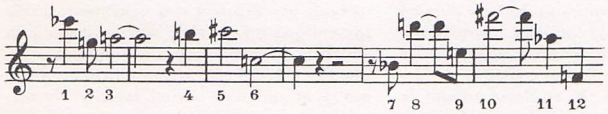
sérielle (musique). On appelle ainsi, au sens le plus usuel, la musique composée sur des séries dodécaphoniques* dans la syntaxe dite « méthode sérielle », méthode que Schönberg a commencé à mettre en application vers 1923, après la période d'atonalisme dodécaphonisme anarchique. C'est le deuxième temps de la réforme schönbergienne. Il va consister à organiser ce nouvel univers atonal, à sortir de cette anarchie.

La méthode sérielle est à la fois simple dans ses principes et complexe dans l'application de ceux-ci. Elle peut se schématiser de la façon suivante. Une composition musicale, qu'il s'agisse d'un morceau de piano d'une page ou d'un opéra en cinq actes, doit être fondée d'un bout à l'autre sur une série. Celle-ci est la semence de l'œuvre et est constituée par une succession des douze sons de la gamme chromatique, étant bien entendu que ces douze sons doivent tous figurer dans la série, mais qu'ils ne doivent y figurer qu'une fois, leur ordre seul étant laissé à l'invention ou à la fantaisie du compositeur.

Soit une série utilisant les douze sons de la gamme chromatique (empruntée au *Quintette à vents* de Schönberg) :

Exemple 1

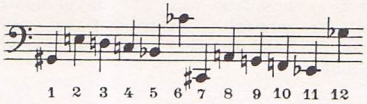
De ce germe, le compositeur pourra tirer la présentation rythmique suivante :



Exemple 2

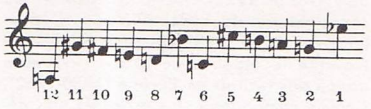
Il pourra être présenté en *renversement* :

Exemple 3



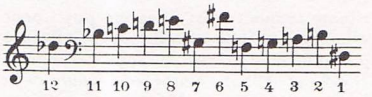
Il pourra être présenté à la quinte :

Exemple 4



Il pourra être inversé (forme *récurrente*) :

Exemple 5

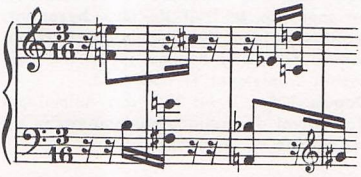


Il pourra être présenté en combinant *renversement* et *récurrence* :

Exemple 6

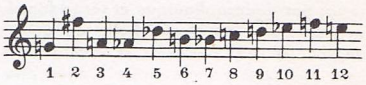
On voit la multiplicité de combinaisons offertes au compositeur, mais aussi la rigueur du système, qui se complète aussi des principes suivants : il faut que toutes les notes de la série soient toujours énoncées dans l'ordre initial ; on ne peut faire réentendre aucun son de la série avant que tous les autres sons aient été entendus dans cet ordre ; on ne doit utiliser qu'une seule série pour une composition donnée.

Cet épuisement des douze sons de la série initiale peut s'entendre soit horizontalement (comme dans les exemples précédents), soit horizontalement et verticalement à la fois, c'est-à-dire avec harmonisation, comme dans cet exemple emprunté à Webern :



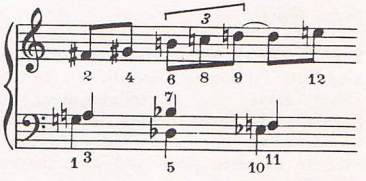
Exemple 7

Second exemple de cette combinaison emprunté à l'*Introduction à la musique contemporaine* de M. Le Roux. Série initiale :



Exemple 8

Dans l'exemple suivant, les douze sons de la série précédente sont employés dans l'ordre initial, et l'astuce consiste en ce que les accords de la main gauche sont la représentation verticale des intervalles mélodiques de la main droite : le premier, intervalle de seconde ; le second, intervalle de sixte majeure, renversement de la tierce mineure de la mélodie ; le troisième, intervalle de seconde. C'est là un exemple entre mille de ce jeu inépuisable.



Exemple 9

Cela n'est que, très schématisé, le principe de la méthode sérielle classique, principe qui a peu à peu été étendu, puis débordé. C'est ainsi qu'après la Seconde Guerre mondiale le concept de série s'est étendu à d'autres éléments que les hauteurs de note comme précédemment. Cette extension avait été pressentie par Webern (comme tout le système d'ailleurs), mais elle ne s'est réalisée systématiquement que dans *Mode de valeurs et d'intensités* d'O. Messiaen (1949), premier essai cohérent d'organisation totale de la matière sonore jusque dans les durées de notes et dans les nuances. C'est cette extension de la méthode sérielle classique et académique qui, entraînant la découverte d'une nouvelle plastique sonore, a du même coup entraîné le débordement de ces principes initiaux et la libération la plus complète du langage musical à laquelle on a assisté depuis le début des années 50.

À côté de la méthode schönbergienne, on pourrait concevoir un sérialisme qui ne serait pas dodécaphonique et serait fondé, par exemple, sur une échelle en quarts de ton, ce qui porterait le nombre des sons de douze à vingt-quatre. Dodécaphonisme et sérialisme ne sont donc pas synonymes. On pourrait d'ailleurs aussi concevoir des échelles de moins de douze sons, échelles défectives qui, tout en n'étant pas dodécaphoniques, n'en seraient pas moins sérielles (c'est le cas des premiers essais de Schönberg, op. 23 et 24, ainsi que des œuvres composées par Stravinski entre 1953 et 1955, entre le *Septuor* et le *Canticum sacrum*). Enfin, *musique sérielle* n'est pas synonyme de *musique atonale*, bien que ce soit le plus souvent le cas dans la pratique (certaines œuvres de Schönberg et de Berg à la fin de leurs carrières comportent des fonctions tonales dans le cadre sériel).

SERLY (Tibor), compositeur et violoniste américain d'origine hongroise (Losonc 1901), élève, ami et collaborateur de Bartók, dont il a terminé le *Troisième Concerto pour piano et orchestre* et reconstitué le concerto pour alto et orchestre d'après les esquisses laissées par le musicien à sa mort. Il est lui-même l'auteur de plusieurs œuvres instrumentales (concertos, symphonies), ainsi que de plusieurs études musicales, notamment sur son maître, *Béla Bartók Musician, Man and Thinker*.

SEROCKI (Kazimierz), compositeur polonais (Toruń 1922), élève de Sikorski au conservatoire de Łódź, puis de N. Boulanger à Paris (1947-48). Il a également travaillé le piano avec Lazare-Lévy et a donné des récitals en Europe (1950-1952). Comme compositeur, il s'est assez vite dégagé de l'ambiance nationaliste et folklorisante régnant alors dans son pays, pour adopter un style néo-classique influencé par Roussel et Stravinski : deux symphonies (1952 et 1953), *Sinfonietta pour deux orchestres à cordes* (1956), et deux cycles de mélodies, *le Cœur des nuits* (1956) et *les Yeux de l'air* (1957). En 1958, sa *Musica concertante* le voit rejoindre l'avant-garde polonaise et la technique sérielle stricte. Ce mouvement va ensuite s'élargir, en même temps que celui de toute l'école polonaise, avec la tentative de spatialisation d'*Épisodes* pour cordes et trois groupes de percussions (1959) et de *Groupes de percussions* (1959), avec le tachisme de *Segmenti* pour orchestre de chambre (1961), puis avec *Fresques symphoniques* pour grand orchestre (1964) et *Niobé* pour deux récitants, chœur et orchestre, œuvres dans lesquelles il atteint la maturité dans le domaine de la *Klangkomposition* ou « musique de timbres », style au sein duquel il témoigne d'une invention raffinée et déploie un des plus puissants tempéraments (avec T. Baird) de la jeune école polonaise. Ces recherches, cette évolution ne sont pas le fruit de jeux byzantins, mais constituent les cheminements d'une forte nature, d'un homme qui entend s'exprimer totalement et librement.

Depuis 1956, il est l'un des animateurs du festival de musique contemporaine dit « Automne de Varsovie ».

SESSIONS (Roger), compositeur américain (Brooklyn 1896), élève d'E. Bloch et de N. Boulanger. Il enseigne depuis 1945 à l'université de Princeton. C'est une des grandes personnalités américaines actuelles

aux côtés de W. Piston et W. Schumann. D'abord néo-classique, il a évolué vers un chromatisme de moins en moins tonal, pour adopter finalement la technique sérielle (1952). Son art est dense, d'une forme sûre, d'un lyrisme puissant et volontiers dissonant en sa période tonale (à cet égard sa *Deuxième Symphonie* [1946] et son *Deuxième Quatuor* à cordes [1951] sont caractéristiques). Il est l'auteur de deux opéras, *le Procès de Lucullus* (1947), d'après Brecht, et *Montezuma* (1963), mais l'essentiel de son œuvre est instrumental : cinq symphonies (1927-1964), des concertos pour piano et pour violon, deux quatuors à cordes, un quintette avec deux altos, une sonate pour violon et piano, une sonate pour violon seul, deux sonates pour piano. Il faut encore citer *Idylle de Théocrite* pour soprano et orchestre, et une *Messe pour chœurs et orgues*. Toutes ces compositions pèsent d'un poids certain dans l'histoire de la musique américaine.

SÉVERAC (Déodat **de**), compositeur français (Saint-Félix-de-Caraman 1873 - Céret 1921), élève de la Schola cantorum, où il travailla avec A. Magnard et d'Indy. Par son esthétique comme par son langage, il se tient à mi-chemin entre d'indysme et debussysme. Il a été un peu écrasé par de grandes entreprises comme ses ouvrages lyriques *le Cœur du moulin*, *Héliogabale*, *le Mirage*, *la Fille de la terre*. Par contre, il a excellé dans les tableaux pianistiques, où il se montre un merveilleux et poétique musicien régionaliste dans le meilleur sens du terme : après ses études (1896-1907) à Paris, il vécut sa courte vie dans son Roussillon natal, qu'il chanta sans esthétisme, mais avec sincérité et plénitude, dans ses grandes suites pour piano telles que *le Chant de la terre* (1901), *En Languedoc* (1904), *Cerdaña* (1911) et certaines pièces isolées comme *Baigneuses au soleil* (1908). « Sa musique sent bon » (Debussy).

SHINOHARA (Makoto), compositeur japonais (Ōsaka 1931). Il a travaillé à Tōkyō, puis à Paris avec Messiaen et à Cologne avec Stockhausen. C'est une des personnalités dominantes de l'école nippone moderne. Il est de ceux qui ont su faire une séduisante synthèse entre les antiques traditions musicales de son pays et les acquisitions les plus récentes du langage contemporain. Il est l'auteur d'œuvres instrumentales et électro-acoustiques : *Solitude* pour orchestre, *Tendance* pour piano, *Alternances* pour six percussions, *Visions* pour bande magnétique à quatre pistes, *Consonances*, toutes œuvres allant jusqu'à faire usage de l'aléatoire et témoignant d'une vive invention personnelle dans le vocabulaire des timbres.

SIBELIUS (Jan), compositeur finlandais (Tavastehus 1865 - Järvenpää 1957). Il se destinait d'abord au droit, puis il travailla au conservatoire d'Helsinki avec Wegelius avant d'aller parfaire cette formation à Vienne et à Berlin avec Goldmark et Fuchs. Il est alors vite devenu la gloire musicale de son pays, titre qu'il conserve après sa mort. Cette situation éminente lui fut reconnue très tôt, dès avant sa trentième année, où il reçut l'hommage des compositeurs finlandais et fut nommé professeur de violon et de composition au conservatoire d'Helsinki. Il occupa ces fonctions peu de temps puisqu'en 1897 l'État lui vota une pension à vie afin qu'il puisse se consacrer exclusivement à la composition — ce qu'il fera au cours d'une vie longue, féconde et sans histoire, seulement variée de temps à autre par une tournée à l'étranger, aux États-Unis notamment, où il se rendit assez régulièrement pour faire connaître ses œuvres et où il résida même, en 1914, pendant quelques mois au cours desquels il enseigna la composition au conservatoire de Boston. En dehors de son propre pays, c'est aux États-Unis que Sibelius trouva son premier public, le plus nombreux, le plus enthousiaste et le plus fidèle. Ce succès s'étendit assez vite aux autres pays anglo-saxons où, contrairement à ce qui se passe pour les pays latins, il est considéré comme un très grand compositeur. La France, en particulier, continue de se montrer assez réticente à l'égard de sa musique. Sibelius est avant tout un symphoniste. À ce point de vue, son style, au début très marqué de nationalisme et après 1910 d'une

expression plus large, a cherché une solution moyenne entre un néo-romantisme venu de chez Brahms et un lyrisme patriotique qui sut toujours éviter les débordements folkloriques. Sans être d'une très vive originalité, son discours orchestral a trouvé un ton poétique personnel pour chanter les mythes et la nature de sa terre natale dans sept symphonies, dont la robustesse de facture impose le respect, et dans onze poèmes symphoniques, dont les plus fameux sont *En saga*, *Finlandia* et les quatre légendes tirées du *Kalevala* (parmi lesquelles *le Cygne de Tuonela*). Il est également l'auteur d'un concerto pour violon appartenant dorénavant au grand répertoire international, de plusieurs œuvres de musique de chambre (dont le quatuor à cordes sous-titré *Voces intimae*), de plus de cent compositions pour le piano, d'un opéra, *Jungfruburen*, et de plusieurs partitions de musique de scène (dont celle de *Kuolema*, de Järnefelt, qui contient la fameuse *Valse triste*).

SIOHAN (Robert), compositeur français (Paris 1894). Il a fait ses études au Conservatoire de Paris, notamment avec Widor et d'Indy, et est docteur de l'université de Paris (thèse sur l'évolution actuelle de l'art musical sous le titre *Horizons sonores*, 1956). De 1929 à 1936, il a dirigé les concerts qui portaient son nom et où furent exécutées de nombreuses œuvres modernes. Il a ensuite été professeur de déchiffrage au Conservatoire de Paris (1948-1959), puis inspecteur principal de la musique. Dans le style néo-classique caractéristique de l'entre-deux-guerres, on lui doit une symphonie, un concerto pour violon, un quatuor à cordes, *Cantique au frère Soleil*, *Hypérion* et des mélodies. Il est également l'auteur d'un ouvrage sur Stravinski (1959).

Six (groupe des). L'étiquette *groupe des Six* date de janvier 1920. L'auteur en est le critique musical Henri Collet, qui, au lendemain de la Première Guerre mondiale, publiait dans *Comoedia* deux articles intitulés *les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie*, puis *les Six Français*. Cette formule journalistique tentante était due au hasard d'un programme de concert qui réunissait des œuvres des six jeunes musiciens : Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Germaine Tailleferre. Si les intéressés ont toujours attesté de leur indépendance, s'ils ont toujours nié qu'il ait pu y avoir entre eux la moindre communauté d'action, ils se sont cependant rendus plus ou moins complices du slogan en publiant l'*Album des Six*, recueil de six brefs morceaux pour piano caractéristiques du tempérament de chacun d'eux, et ils ont les premiers bénéficié des bienfaits publicitaires de cette trouvaille. « Ce but n'avait à son origine qu'un groupement d'amitiés et non de tendances. Puis, peu à peu, des idées communes se sont établies qui nous ont très intimement liés, à savoir : la réaction contre le flou, le retour à la mélodie, le retour au contrepoint, la précision, la simplification, etc. Nous étions six, mais nous ne nous étions jamais comptés. Le bon côté de notre bande c'est que, liés par des idées très générales, nous sommes quand même extrêmement différents quant à la réalisation de nos œuvres » (Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*). Le poète Jean Cocteau* servit de porte-parole au groupe. Par conséquent, pas d'idées positives communes, plutôt des dégoûts ou des haines partagés : le brouillard wagnérien, la brume debussyste, les océans d'indystes. Pendant quelques années, le groupe des Six constitua donc une sorte de *gauche* musicale.

SKALKOTTAS (Nikos), compositeur grec (Chalkis 1904 - Athènes 1949). Il travailla en Allemagne (1921-1933) avec Jarnach, Schönberg et K. Weill. C'est un cas très singulier. Au moment où il commençait à se faire un nom dans l'avant-garde, des difficultés financières l'obligèrent à regagner son pays (1933), où il vécut ses quinze dernières années dans l'obscurité, gagnant sa vie comme simple musicien d'orchestre, composant en secret et ne se faisant ni jouer ni éditer. Au lendemain de sa mort, ses papiers révélèrent l'existence de quelque cent cinquante compositions, dont la moitié d'assez grande envergure et qui constituent une production

dont l'importance et l'originalité sont incontestables (Universal Edition de Vienne en a commencé la publication). À l'exception de danses folkloriques simplement harmonisées, *Trente-Six Danses* pour orchestre (1936), toute cette œuvre est atonale : rigoureusement sérielle de 1927 à 1938, plus libre ensuite. Parmi les ouvrages que l'on a pu connaître, il faut citer : une douzaine de grandes pages symphoniques, dont une symphonie en un mouvement d'une durée de trente minutes et qui devait servir d'ouverture à un opéra, *le Retour d'Ulysse*, inachevé, et une immense *Suite symphonique n° 2* en six mouvements d'une durée d'une heure et demie ; quatorze concertos, dont neuf très amplement développés ; un mythodrame, *Avec le sortilège de mai* ; plusieurs ballets, *la Jeune Fille et la Mort*, *la Mer* ; la cantate pour chœurs et orchestre *le Soldat inconnu* ; plus de cinquante œuvres de musique de chambre, dont six quatuors à cordes ; des pièces pour piano. Skalkottas est en outre l'auteur d'un *Traité d'orchestration*.
Composées par éruptions intermittentes de deux ou trois années créatrices coupées de longs silences, ces œuvres possèdent un climat général dont le sombre lyrisme les rattache à Berg, un raffinement de pensée et de facture qui fait penser à Webern, une rythmique dont la violence rappelle Stravinski, une amertume sarcastique évoquant Kurt Weill. Cet art n'en est pas pour autant épigonal, et ces diverses influences sont parfaitement assimilées. Il est original et typiquement méditerranéen.

SKROWACZEWSKI (Stanislas), compositeur polonais (Lvov 1923), élève de R. Palester, puis de N. Boulanger à Paris (1947-1949), où il appartint aussi au groupe du Zodiaque, avec M. Ohana notamment. Depuis cette époque, il a fait une très grande carrière internationale de chef d'orchestre et est depuis 1960 chef permanent de l'orchestre de Minneapolis. Il est l'auteur d'œuvres plus généralement instrumentales, d'une facture brillante, et qui lui ont valu maintes récompenses dans les concours internationaux : *Ouverture 1947*, *Prélude et fugue pour orchestre*, *le Cantique des cantiques* pour soprano et orchestre, un quatuor à cordes, une *Suite symphonique*, *Music at Night*, *Symphonie pour cordes*.

Société internationale pour la musique contemporaine (S. I. M. C.), fondée en 1923 à Londres sur l'initiative d'E. J. Dent, qui en fut le président jusqu'en 1938. Groupant une trentaine de pays musicaux, elle donne chaque année un festival dans une ville européenne différente. De 1957 à 1969, le président en a été le critique et musicologue allemand Heinrich Strobel.

Société musicale indépendante (S. M. I.), créée à Paris en 1909 sous la présidence de Gabriel Fauré avec M. Ravel, Fl. Schmitt, L. Aubert, Ch. Kœchlin, etc., en réaction contre la Société nationale (v. art. suiv.), parce que celle-ci était devenue le fief du d'indysme. Elle a fait une large place à la jeune musique d'alors. Elle a disparu quelques années après la Première Guerre mondiale.

Société nationale de musique, fondée en 1871, à Paris, sous la présidence de C. Franck, avec un groupe composé notamment de C. Saint-Saëns, G. Fauré, H. Duparc, E. Chausson. Elle était alors, au lendemain de la défaite, de tendance nationaliste très affirmée (sa devise était « Ars gallica »), et avait pour but de faire connaître la jeune musique d'alors. Elle devint vite conservatrice et d'indyste, ce qui provoqua une scission en 1909 (v. ***Société musicale indépendante***), scission à laquelle elle a survécu jusqu'à nos jours, s'acheminant aujourd'hui vers son millième concert. Elle est demeurée de tendance relativement conservatrice, avec une efficacité qui n'est pas discutable, entretenant le culte de musiciens menacés d'un injuste oubli et exécutant des œuvres récentes qui ne trouveraient pas facilement place par ailleurs. Son animateur actuel est H. Martelli.

SOMMER (Vladimir), compositeur tchèque (Jiretin 1921), élève de Bořkovec. Il subit d'abord les influences de Prokofiev et d'Honegger, comme dans son ouverture

pour *Antigone* de Sophocle, et dans son concerto pour violon et orchestre. Mais sa personnalité se dégage mieux dans son *Deuxième Quatuor à cordes* et surtout dans sa *Symphonie vocale* (1958), qui comptent parmi les meilleures productions de la jeune école tchèque. Son tempérament est essentiellement lyrique, porté par un certain romantisme à travers lequel il s'efforce d'exprimer les préoccupations de son temps et de son pays.

SOULAGE (Marcelle), femme compositeur française (Lima 1894), élève du Conservatoire de Paris, où elle a travaillé notamment avec d'Indy et N. Boulanger avant d'y enseigner elle-même (1949). Dans un style traditionnel, elle a composé des œuvres symphoniques, des sonates et des mélodies.

SOURIS (André), compositeur belge (Marchienne-au-Pont 1899 - Bruxelles 1970), élève de Gilson et de Scherchen. Il a fait partie du groupe des surréalistes belges. Il s'est surtout fait un nom comme chef d'orchestre et musicologue plus spécialisé dans la musique ancienne et la musique d'avant-garde. À ce dernier point de vue, il a été un remarquable animateur de la vie musicale de son pays. Comme compositeur, on lui doit *Collage* pour orchestre, *Symphonies* pour orchestre, *Avertissement* pour récitant et percussion, la musique pour le film *le Monde*, de Paul Delvaux, *le Marchand d'images* pour soli, chœurs et orchestre, et des mélodies. Il est ouvert à toutes les acquisitions des langages nouveaux. Mais il produit peu, possesseur d'une lucidité et d'un sens critique impitoyables qui lui valent aussi de pouvoir éviter les démarches épigonales. Ses œuvres de jeunesse ne doivent pas être négligées; elles marquent l'attention qu'il a toujours portée à tous les mouvements neufs. Des œuvres comme *Quelques airs de Clarisse Juranville* ainsi que *Comptines pour enfants sinistres* pour voix et petit orchestre peuvent être considérées comme des tentatives de musique surréaliste.

SPISAK (Michał), compositeur polonais (Dąbrowa Górnicza 1914), élève de Sikorski et de N. Boulanger. Il a longtemps vécu à Paris, et a d'abord fait une carrière de violoniste avant de se consacrer à la composition. Il est l'auteur de nombreuses œuvres instrumentales néo-classiques, ainsi que d'une *Messe de Noël* et de deux psaumes.

SPITZMÜLLER (Alexandre **von**), compositeur autrichien (Vienne 1894 - Paris 1962), élève d'Alban Berg. Il a fait une grande partie de sa carrière à Paris. Venu assez tard à la composition, il s'est exprimé en un style généralement atonal, librement sériel et faisant une synthèse du néo-classicisme et des suggestions de l'école viennoise. Il est l'auteur de plusieurs concertos et œuvres symphoniques, de *Trois Hymnes à la paix*, de psaumes et de quatre ballets.

Sprechgesang, mot allemand signifiant littéralement « chant parlé ». — Il s'agit d'une sorte de récitatif intermédiaire entre le chant et la parole. Comme procédé systématique et conscient, il date de *Pierrot lunaire* de Schönberg (1912), mais il existait déjà en puissance dans des œuvres allemandes précédentes, chez Wagner, chez Hugo Wolf, se précisant dans les *Gurrelieder* de Schönberg (1901). Après le *Pierrot lunaire*, qui en reste l'exemple typique, le musicien y reviendra sous des formes diverses, notamment dans son *Kol Nidre*, son *Ode à Napoléon*, *le Survivant de Varsovie*, son opéra *Moïse et Aaron*, où le rôle de Moïse est entièrement écrit en Sprechgesang, de même que certains chœurs, ce qui est aussi le cas de sa dernière œuvre chorale, *De profundis*.
Alban Berg s'en est servi à son tour dans ses opéras, et le procédé est aujourd'hui d'usage courant.
Le Sprechgesang est de notation assez difficile, et, malgré les indications de Schönberg, l'interprétation de *Pierrot lunaire* donne toujours lieu à des variantes et à autant de contestations. Schématiquement, il peut se présenter de plusieurs façons : ou bien la hauteur de certains sons seulement est indiquée et notée de manière précise à l'exclusion des sons intermédiaires, lesquels sont laissés à l'interpré-

tation du chanteur, qui les timbre plus ou moins; ou bien le son d'attaque indiqué ne doit pas être tenu, mais aller aussitôt vers le son suivant en glissando ou en port de voix. Le procédé donne une plastique très particulière à la déclamation lyrique, plastique convenant particulièrement bien à certains textes de caractères expressionnistes. Il a débordé sur la chanson, du moins en Allemagne, et on en retrouve des traces chez Kurt Weill ainsi que dans la façon dont, à l'origine, une artiste comme Marlène Dietrich chantait *l'Ange bleu*.

STADLMAIR (Hans), compositeur autrichien (Neuhofen 1929), élève de J. N. David, dont l'influence contrapuntique et néo-classique marque les premières œuvres avant qu'il n'adopte la technique wébernienne. Il est l'auteur d'un concerto pour violon et cordes, d'un concerto pour trompette, d'une *Toccata pour grand orchestre*, de *Lacrimae (métamorphoses pour orchestre à cordes)* et de plusieurs compositions pour chœurs et pour ensembles de chambre. Depuis 1956, il dirige l'orchestre de chambre de Munich.

STAEMPFLI (Edward), compositeur suisse (Berne 1908), élève du conservatoire de Cologne, puis de P. Dukas à Paris, où il fit la première partie de sa carrière jusqu'en 1939, époque pendant laquelle il appartint au cercle de Triton*. Depuis 1954, il est fixé à Berlin. Pendant sa période parisienne, il a composé des œuvres instrumentales dans un style plutôt néo-classique, ne craignant pas la dissonance accusée. Il évolua ensuite dans un style influencé par la révélation du concerto *À la mémoire d'un ange* d'A. Berg, puis finit par adopter la technique dodécaphonique, qu'il traite aujourd'hui librement. Outre ses œuvres instrumentales de jeunesse, on lui doit un opéra d'après Strindberg, *Une comédie de rêve*, et plusieurs compositions symphoniques, concertantes ou vocales : *Pièces pour orchestre*, *Troisième Concerto pour piano et grand orchestre*, *Variations pour instruments à vent*, *Épitaphe pour Paul Éluard* pour orchestre de chambre, *Nimmermehr*, cantate pour baryton, chœur féminin et petit orchestre, d'après Kafka, *Cinquième Quatuor à cordes*, l'oratorio *le Miroir du monde* et l'opéra *Médée*, d'après Grillparzer.

STEINECKE (Wolfgang), musicologue allemand (Essen 1910 - Darmstadt 1961), créateur du fameux cours d'été de Darmstadt*. Dans ce cadre, son action a eu une influence considérable et décisive sur l'évolution de la musique contemporaine, et a été à l'origine d'un style caractérisant ce que l'on appelle parfois l' « école de Darmstadt », laquelle correspond, schématiquement, à l'éclatement du sérialisme.

STEKEL (Éric-Paul), compositeur français d'origine autrichienne (Vienne 1898), élève de l'Académie impériale de musique de Vienne, fondateur et directeur du conservatoire de Sarrebrück (1947-1951), naturalisé français et directeur du conservatoire de Grenoble (1951-1968). Dans un style néo-romantique, il est l'auteur de quatre symphonies, deux concertos, d'un opéra, *Nuits blanches*, et d'un oratorio, *Détresse et espérance*.

STENHAMMAR (Wilhelm), compositeur suédois (Stockholm 1871-1927). Il est à l'origine de la musique moderne dans son pays, non pas tant par ses propres œuvres, qui s'apparentent à Brahms et à Sibelius, dont il a profondément subi l'influence, que par son activité de propagandiste et de chef d'orchestre dans le soutien des tendances nouvelles. Il est l'auteur de deux opéras, de deux symphonies, de deux concertos pour piano, de six quatuors à cordes et de quatre sonates pour piano.

STOCKHAUSEN (Karlheinz), compositeur allemand (Altenberg 1928). C'est la personnalité dominante de la musique actuelle dans son pays, un des deux grands chefs de file du mouvement musical depuis la Seconde Guerre mondiale avec P. Boulez. Il représente l'avant-garde sans compromission, l'audace expérimentale, la puissance du travail et de l'invention, un goût de la spéculation intellectuelle très germanique, une impulsion créatrice irrésistible, comme il en existe peu à ce niveau, et

Karlheinz Stockhausen.
Phot. Heinz Karnine.

qui donne même à ses recherches expérimentales la portée d'œuvres d'art. Il vit son œuvre, et son œuvre est le reflet fidèle et profond de sa personnalité, tout comme chez un romantique. Après avoir fait ses débuts dans l'abstraction pure, il évolue actuellement vers un art sinon vraiment figuratif, du moins très signifiant sur le plan humain.

Il a fait ses études à l'université et à l'académie de musique de Cologne (1947-1951), puis vient à Paris (1952-53), où il travaille avec D. Milhaud et O. Messiaen, ainsi qu'au Centre de musique concrète de l'O. R. T. F., et se lie avec Boulez. Il va ensuite parfaire sa formation au studio électronique de Cologne, dont il deviendra plus tard l'un des principaux animateurs, et travaille avec Meyer-Eppler.

En 1951, aux cours d'été de Darmstadt, il avait eu la révélation de *Mode de valeurs et d'intensités,* pièce pianistique d'O. Messiaen qui va avoir une influence décisive sur sa carrière artistique. En partant du pointillisme du dernier Webern, ses œuvres vont dès lors tendre à l'organisation totale de la matière sonore, conformément à la suggestion de Messiaen. C'est dans cet esprit que sont écrites ses premières partitions importantes : *Kreuzspiel* pour hautbois, clarinette basse, piano et percussion (1951), *Spiel für Orchester* (1952), où le style demeure « ponctuel », mais où tout est déterminé sériellement dans toutes les dimensions. Viennent ensuite les *Klavierstücke I* à *IV* (1952), *Kontrapunkte* pour dix instruments (1953) et *Elektronische Studie* (1953), dans lesquels le pointillisme disparaît au profit d'une mise en valeur de structures globales, toujours sériellement, style qui va se développer et s'amplifier dans les *Klavierstücke V* à *X* (1954-55), *Zeitmasse* pour quintette à vents (1955-1956), où apparaît une polyphonie de *tempi,* et dans *Gesang der Jünglinge* (1956), première réussite brillante d'une synthèse de

la musique électronique et de la musique concrète, œuvre de caractère presque impressionniste inspirée par un épisode de la Bible. Dans ces dernières partitions, on voit aussi paraître un souci très intéressant et dont les conséquences seront considérables dans l'avenir de la musique contemporaine, « l'identification de la structure du matériau à la forme, c'est-à-dire l'unicité du matériau et de la forme » (Stockhausen). Avec le *Klavierstück XI* (1956), il s'oriente vers la forme ouverte pour la première fois, et introduit l'imprévisible, origine de ce qu'on appellera *musique aléatoire**. Vient ensuite une nouvelle conquête, celle de l'espace avec deux de ses œuvres symphoniques les plus importantes, *Gruppen* pour trois orchestres (1957) et *Carré* pour quatre orchestres et chœurs (1960), compositions où la musique fait l'objet d'une sorte de distribution spatiale, de stéréophonie naturelle. Ce sont là deux œuvres d'une très haute virtuosité sonore. À la même époque se place l'extraordinaire *Zyklus* pour un percussionniste (1959), où l'élément aléatoire joue son rôle et où le musicien entreprend la synthèse du bruit et du son instrumental. Une synthèse du même ordre est entreprise entre musique instrumentale et musique électroacoustique dans *Kontakte* pour piano, batterie et bande électronique (1960), qui est une autre saisissante réussite. Les notions de spatialité, de mobilité, de forme ouverte, etc., vont encore se trouver exaltées dans *Momente II*, vaste composition pour soprano, quatre chœurs et treize instruments, dont deux orgues électroniques (1962), où il introduit aussi la technique du collage, première œuvre où l'art de Stockhausen prend une orientation volontairement subjective (le titre indique d'ailleurs qu'il s'agit de « moments » de la vie de l'auteur). Là encore nous sommes en présence d'une de ses réussites les plus exceptionnelles, œuvre puissamment inspirée et qui, comme les précédentes, ouvre des voies toutes nouvelles où va s'engouffrer la jeune école. Certaines traces de néo-dadaïsme n'en sont pas absentes, comme ce sera le cas pour beaucoup d'œuvres des années 60. Dans *Mikrophonie I* (1964) pour tam-tam et six exécutants, *Mixtur* (1964) pour cinq groupes d'orchestre et modulateurs, *Mikrophonie II* (1965) pour chœur, orgue Hammond et modulateurs, *Telemusik* (1966) et *Prozession* (1967), Stockhausen poursuit ses recherches dans la synthèse de la musique instrumentale en audition directe et de la même musique « réinjectée » après passage dans des filtres et modulateurs, recherches qui vont mener à deux réalisations capitales de ce style en perpétuelle évolution : *Hymnen* (1966-1968) et *Stimmung* (1968). Il s'agit là de deux œuvres caractéristiques de ce que l'on pourrait appeler la « période narcissique » du musicien, période où il se met lui-même dans sa musique en toute intimité intellectuelle, et même physique, avec une subjectivité qui va jusqu'à l'impudeur, presque à la mégalomanie. Peu importe, les résultats artistiques sont saisissants. *Hymnen*, pour quatre solistes et sons électroniques et concrets, est une sorte de vaste épopée fantastique de près de deux heures, vision quasi apocalyptique du monde actuel à travers le prisme du compositeur. (Le titre provient de ce que des fragments d'hymnes nationaux de différents pays sont mêlés à cet admirable cataclysme sonore.) À l'opposé, *Stimmung* est une œuvre proche du silence : elle est écrite pour six chanteurs solistes dont les voix sont « réinjectées » après passage en modulateur, étrange polyphonie de mélopées de styles tibétain et japonais qui crée un envoûtement de soixante-quinze minutes et dont l'inspiration est puisée dans les impressions érotiques de l'auteur (élément peut-être déterminant pour l'œuvre, mais qui paraît bien accessoire à l'audition, fort heureusement d'ailleurs).

Cette technique de « réinjection » d'éléments sonores à travers filtres et modulateurs est riche d'effets inépuisables, mais elle est surtout symbolique de la démarche esthétique du compositeur, qui se comporte lui-même en filtre ou modulateur des impressions intellectuelles ou physiques reçues de l'extérieur et nous les renvoie ensuite transfigurées par ce qu'il faut bien se résoudre à appeler son génie. (Cette technique est poussée à ses plus extrêmes conséquences avec *Aus den sieben Tagen*

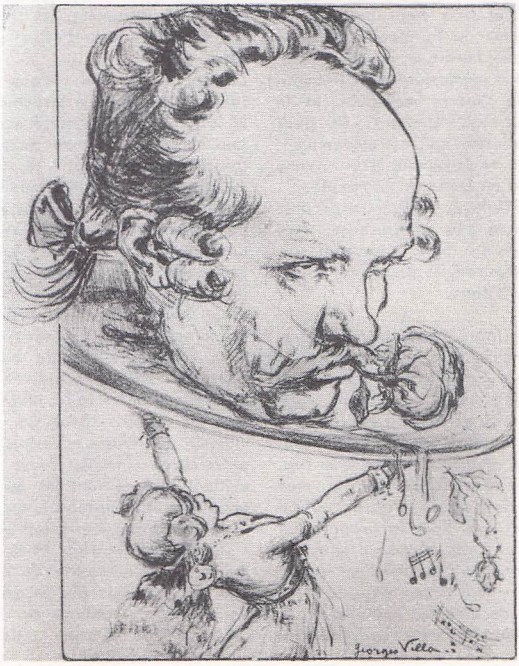
[1969], et son hommage à Beethoven intitulé *Opus 1970* [1970] pour le bicentenaire.) Cette forme de délire poétique et pythique moderne, qui passe par des visions sonores que les surréalistes eux-mêmes n'eussent jamais osé imaginer, est actuellement le point le plus avancé de ce créateur dont on ne peut évidemment savoir où il ira maintenant, et qui, depuis un quart de siècle, est la figure de proue de la musique dans le monde, sans défaillance, avec un déchet minime. C'est une des plus extraordinaires aventures de l'histoire de la musique : la musique, sortie de l'abstraction, retombe dans la vie, réalisant peut-être un siècle et demi plus tard les rêves les plus fous des poètes romantiques allemands. C'est peut-être aussi un retour à une conception liturgique de la musique.

STRAUSS (Richard), compositeur allemand (Munich 1864 - Garmisch 1949). Un musicien miraculeusement doué auquel on doit de voir le post-romantisme germanique se terminer non en catastrophe dans les abîmes de la métaphysique, mais avec le sourire. C'est, par excellence, le musicien de la musique-art d'agrément, l'artiste de de l'hédonisme. Du moins finalement, car, à ses débuts, il avait aussi subi les atteintes de la douleur inguérissable d'Amfortas, que l'on peut considérer, à cette époque, comme l'un des symboles de l'éternelle inquiétude métaphysique de la philosophie allemande.

Pendant une première partie de sa carrière, il poursuit un idéal philosophique, poursuite à laquelle nous devrons une très brillante série de poèmes symphoniques se plaçant dans la descendance épanouie de la musique à programme romantique. Après quelques œuvres d'apprentissage (sonates, deux symphonies, une sérénade, concertos, etc.) qui se rattachent au style de Brahms, il commence cette série avec l'évocation descriptive *Aus Italien* (1886), qui sera immédiatement suivie de : la première de ses évocations psychologiques, *Don Juan* (1888), d'après Lenau, avec ce que cela comporte de pessimisme ; *Macbeth* (1886-1891), qui laisse déjà prévoir sa vocation dramatique ; *Tod und Verklärung* (1889), qui illustre l'idée très wagnérienne de rédemption par la mort ; *Till Eulenspiegel* (1895), rondeau-scherzo satirique et contestataire visant l'académisme et les pouvoirs établis ; *Also sprach Zarathustra* (1896), illustrant la conception nietzschéenne du surhomme ; *Don Quichotte* (1897) avec violoncelle principal et en forme de thème et variations, qui est un retour à la musique descriptive ; *Ein Heldenleben* (1898), œuvre dans une certaine mesure autobiographique où Strauss transpose le problème du créateur incompris ; *Sinfonia domestica* (1903), qui est également très descriptive et quelque peu autobiographique (« Je ne vois pas pourquoi je ne ferais pas une symphonie sur moi-même », dit l'auteur) ; *Eine Alpensymphonie* (1915), aquarelle géante sur une ascension en montagne. Cette première période comporte aussi deux premiers essais d'opéra avec *Guntram* (1893), drame wagnérien, œuvre fille de *Tannhäuser*, et *Feuersnot* (1901), comédie wagnérienne issue des *Maîtres chanteurs*. Dans toutes ces compositions, le langage de Strauss est formé. C'est un langage profondément tonal, n'ayant pas les moindres inquiétudes atonales, possédant une invention mélodique jaillissante, une harmonie chatoyante, un discours modulant d'une extrême originalité et où le musicien s'affirme comme l'un des plus grands virtuoses de l'orchestration — virtuosité qui n'aura d'égale, dans un autre sens, que celle de Ravel.

Après cette période d'exaltation philosophique, tour à tour pessimiste, optimiste et prosaïque, où s'expriment des élans généreux et peut-être des illusions dont il va justement revenir, Strauss commence la série de ses opéras : l'artifice du théâtre va rapidement l'éloigner d'un art spirituellement aussi engagé, le mettre sur la voie du scepticisme, de l'hédonisme et le retrancher complètement des problèmes de son époque, qu'il s'agisse des problèmes historiques ou des problèmes artistiques. En plein XX^{e} siècle, après avoir été un compositeur du XIX^{e}, il va devenir un auteur baroque du XVIII^{e}. C'est la tragédie qui le requiert d'abord avec *Salomé*, d'après Wilde (1905), où il se détache de Wagner, et *Elektra* (1908),

d'après Hofmannsthal, où il atteint le point le plus avancé de ses audaces harmoniques — mais ces audaces ne dureront pas. Loin de poursuivre dans la désagrégation tonale vers laquelle inclinait l'ouvrage précédent, et rompant avec ce style convulsif encore très 1900 (*jugend Stil* pour les Allemands), il opte avec une grâce inimitable pour un système tonal réaffirmé et pour une esthétique théâtrale mozartienne qu'il n'abandonnera pratiquement plus, étant entendu que ce mozartisme est modernisé par un procédé de déclamation venant du *recitativo arioso* wagnérien à partir duquel Strauss a créé un style de conversation musicale d'une souplesse et d'une habileté absolument incomparables. Ce sont alors : *Der Rosenkavalier* (1910), avec Hofmannsthal, chef-d'œuvre de musique galante ; *Ariadne auf Naxos* (1912-1916), toujours avec Hofmannsthal, chef-d'œuvre d'art baroque combinant l'*opera seria* et l'*opera buffa* ; *Die Frau ohne Schatten* (1914-1917), également avec Hofmannsthal, qui se place dans la tendance philosophique de *la Flûte enchantée* ; *Intermezzo* (1923), « comédie bourgeoise », sorte d'opéra-scène de ménage qu'il appela « commedia domestica » parce qu'elle est fondée sur un épisode de sa vie conjugale ; *Die ägyptische Helena* (1927), expérience néo-classique assez terne ; *Arabella* (1932), de nouveau avec



Richard Strauss. Dessin au crayon aquarellé par Georges Villa. Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*

Hofmannsthal, et qui est une sœur cadette du *Chevalier à la rose* née du temps de Johann Strauss ; *Die schweigsame Frau* (1934), avec Stefan Zweig, entre la commedia dell'arte et Rossini ; *Friedenstag* (1937), avec Josef Gregor, drame quasi beethovénien se plaçant dans la descendance de *Fidelio* (œuvre qui, au moment des délires belliqueux du nazisme, ne manquait pas de courage, de même que le fait d'avoir choisi un librettiste juif pour l'ouvrage précédent) ; *Daphné* (1937), *Die Liebe der Danae* (1940) et *Capriccio* (1941), trois œuvres de style baroque dont la troisième est un chef-d'œuvre dans le domaine de la conversation musicale.

Cette éblouissante carrière, marquée moins par la profondeur que par l'habileté, la maîtrise, le charme et la sensualité, où une réussite suit l'autre, se terminera par deux pages d'un très beau romantisme : *Métamorphoses* (1945) pour cinq quatuors à cordes et trois contrebasses, qui, bâti sur le thème de la marche funèbre de la *Symphonie héroïque* de Beethoven, est une sorte d'*in memoriam* au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, et le recueil des *Vier Letzte Lieder* (1948) pour soprano et orchestre, qui est évidemment l'adieu paisible et émouvant d'un homme qui a tant aimé les biens de ce monde.

Un artiste prodigieux, auquel le progrès musical ne devra pas grand-chose, mais à qui des temps troublés et souvent tragiques devront parmi les plus merveilleux plaisirs de la musique.

STRAVINSKI (Igor), compositeur russe, naturalisé français, puis américain (Oranienbaum, près de Saint-Pétersbourg, 1882). Avec Debussy et Schönberg, c'est l'un des Trois Grands qui ont contribué à donner sa physionomie au XX^e^ siècle. Génie protéiforme et monolithique à la fois, il est à la tête d'un catalogue d'œuvres qui voisinerait le numéro d'opus 100 s'il les avait numérotées. Pour la grande joie des musicologues, cette énorme production se divise en trois parties assez nettement tranchées : période russe, période néo-classique, période sérielle, appellations à n'utiliser d'ailleurs qu'avec certaines réserves.

Si, depuis longtemps, depuis sa jeunesse même, il est considéré comme un des musiciens les plus importants du siècle, il aura toujours vu à ses trousses — avec une certaine philosophie d'ailleurs — s'acharner une horde de détracteurs dont le nombre et la diversité frappent quand on se retourne aujourd'hui vers ces temps passés, ce qui est le lot de tous les créateurs en avance sur leur temps. Une fois apaisé le grand séisme du *Sacre du printemps*, qui ébranla le siècle longtemps encore après cette fameuse année 1913 et qui permit au musicien de se voir traité comme un dangereux terroriste ou comme un mauvais plaisant, toute une catégorie de témoins passèrent ensuite leur temps à répéter que Stravinski trahissait le génie de sa jeunesse, se mentait à lui-même et finalement suivait la mode pour réparer des ans l'irréparable outrage. En fait de modes, il en a lancé quelques-unes, et, en fait de vieillissement, ses dernières œuvres sont d'une jeunesse d'esprit qui ne cesse de surprendre.

Le perpétuel protéisme que l'on a si constamment reproché à Stravinski est, en fait, le rythme de sa carrière et de son évolution : c'est un trait de caractère, une disposition congénitale. Il a suivi et subi ce rythme comme un phénomène naturel, aussi naturel que le plaisir d'aimer la vie, de vouloir tout connaître, tout savoir avec une infatigable curiosité. Toute la récente partie de sa production nous le prouve, illustrant la vitalité de cet esprit disponible, toujours prêt à partir pour l'expédition qui peut se présenter.

Il a été longtemps de bon ton — et certains le font encore — de déclarer qu'après *le Sacre* et *les Noces*, tout est dit, tout est terminé. Seule la période « primitive » ou « russe », c'est-à-dire, en gros, antérieure à 1920, trouve grâce. Il est évident que ce sont les œuvres de cette époque-là qui, après Debussy et en même temps que Schönberg, ont ébranlé le plus violemment les assises musicales traditionnelles. L'émancipation du rythme et de l'harmonie tonale par Stravinski constitue une révolution capitale, considérable, définitive. Ses détracteurs, dont beaucoup commencèrent d'ailleurs par condamner

Igor Stravinski. Portrait par Picasso (1920). Coll. part. *Phot. Giraudon.*

le Sacre, semblent avoir souhaité qu'il continuât de créer en état de révolution permanente sous peine de stérilité, et paraissent lui avoir refusé le droit, une fois un certain palier atteint par des conquêtes violentes, de se mettre à écrire tout simplement son œuvre.

Quand il naît, en 1882, dans la Russie du Nord, Manet et Wagner sont encore vivants. Debussy, Kandinsky, Diaghilev et Schönberg sont dans l'enfance ou l'adolescence. Bartók et Picasso sont au berceau. Le vieux siècle est encore là. Le jeune siècle est déjà là. Mais tout est à faire. C'est Debussy qui a commencé en faisant entendre la flûte du *Faune*. Schönberg n'a pas tardé à suivre en 1909 avec

les *Cinq Pièces pour orchestre*, tandis que le cubisme naît chez Picasso, la désobjectivation chez Klee et l'abstraction chez Kandinsky. Stravinski entre en scène à son tour, d'abord avec *l'Oiseau de feu* (1910), encore enfant du groupe des Cinq et légèrement folklorisant, puis avec *Petrouchka* (1911), où le folklore s'universalise et où l'accent se fait fauve. C'est l'époque de ses premiers contacts avec l'Occident, la France en particulier, contacts qu'il ne cessera de resserrer jusqu'en 1939. Cette première période atteint vite son sommet avec *le Sacre du printemps* (1913) et les *Trois Poésies de la lyrique japonaise* (1913), qui ouvrent une période de dépouillement : *Renard* (1917), *l'Histoire du soldat* (1918), *Piano-Rag-Music* (1919), dépouillement qui va se poursuivre sur la période suivante, de même que le style « russe » va mordre sur celle-ci avec *les Noces*, qui ne seront terminées qu'en 1923.

Avec *Pulcinella*, d'après Pergolèse (1919), commence la période dite, souvent avec mépris, « néo-classique ». Elle l'est, en effet, mais avec une originalité, une grandeur et une verve incisive qui n'ont rien du caractère épigonal s'attachant généralement à cette expression. C'est ce que vont prouver aussitôt, et avec quelle fine musculature, l'*Octuor à vents* et *Symphonies d'instruments à vent à la mémoire de Debussy* (1920-21). Le public, la critique et bien des amis ne comprirent pas ce « virage », ce passage brusque d'un fauvisme à un classicisme. C'est ce que J. Cocteau constatera dans une conférence au Collège de France, en 1923 : « On avait péniblement appris aux critiques et aux élégantes un bézigue d'une complication extrême. Ils commençaient à s'enorgueillir d'y être d'une certaine force, et soudain tout change : on annonce une partie de saute-mouton ! » Cette période néo-classique, qui va durer jusqu'en 1952, est celle des « retours à » ou des « allusions à » : Pergolèse pour *Pulcinella* (1919), Bach pour l'*Octuor à vents* (1923) et le *Concerto pour piano et orchestre d'harmonie*, Haendel pour *Œdipus Rex* (1927), Tchaïkovski pour *le Baiser de la fée* (1928), Bach de nouveau pour le *Concerto per due pianoforte* (1935), Rossini pour *Jeu de cartes* (1936), Stamitz pour la *Symphonie en « ut »* (1940), Beethoven même pour la *Symphonie en trois mouvements* (1945), les maîtres de l'Ars nova pour la Messe (1948), enfin Weber, Donizetti, Mozart et Verdi pour l'opéra *The Rake's Progress* (1948-1951). On a parlé de pastiches, ce qui est ridicule pour un créateur dont la personnalité continue à se dégager avec autant de puissance au milieu de ces allusions et citations. Ce néo-classicisme est fauve à son tour, et le phénomène est analogue à celui de Delacroix ou de Picasso peignant « d'après » Bellini ou Vélasquez. À cette même seconde période appartiennent aussi des ouvrages réalisés non « d'après », mais, pourrait-on dire, en prise directe : la *Symphonie de psaumes* (1930), le concerto pour violon (1931), *Perséphone*, avec André Gide (1934), les *Danses concertantes* (1942), les extraordinaires *Scènes de ballet* (1944), *Orpheus* (1947), entre autres.

Toute cette partie centrale de la carrière de Stravinski a été accomplie d'abord en France, où il est naturalisé en 1936 et manque l'Institut d'une courte tête (on lui préféra Florent Schmitt), puis aux États-Unis, où il se trouvait quand la guerre éclata.

C'est au cours de cette période américaine qu'il allait connaître une nouvelle métamorphose, laquelle allait encore provoquer les réflexions désobligeantes ou ironiques de l'assistance, plus encore même que précédemment. En 1951, alors que Schönberg venait tout juste de fermer les yeux (ce Schönberg dont il avait jadis admiré le *Pierrot lunaire*, mais dont il avait toujours discuté la période dite aussi « néo-classique » en raison du déséquilibre persistant entre le système et l'homme), c'est juste à ce moment-là que Stravinski reçut la « grâce dodécaphonique », cela par l'intermédiaire d'un quatuor de Webern : chez Webern, dit-il, il trouvait une forme de dépouillement qui correspondait à ses aspirations profondes, parce que le système n'y est pas au service d'une sensibilité brahmsienne attardée, mais employé pour créer une nouvelle distance

entre l'objet musical et nous-mêmes, une nouvelle mesure du temps musical. Aussitôt, les adversaires l'accusèrent de nouveau de coquetterie et d'opportunisme. Il se mettait peut-être au goût du jour en adoptant une grammaire qu'il n'avait pas trouvé nécessaire d'utiliser auparavant, mais cela ne l'empêchait pas plus que précédemment de rester essentiellement et singulièrement Stravinski. On sait bien qu'il est sot ou malhonnête de vouloir faire croire qu'une œuvre est meilleure ou pire selon qu'elle emploie telle ou telle syntaxe. Et cela est une vérité que Stravinski illustre surabondamment à travers toutes ses variations : sa situation est la même que celle de Picasso, dont les métamorphoses ne sont pas sans un certain parallélisme avec celles du musicien.

La période où, à partir de 1952, celui-ci commence à utiliser le dodécaphonisme sériel comporte un ensemble de réalisations saisissantes de densité, incisives, vigoureuses, d'un trait nerveux aussi volontaire et décidé que par le passé : le *Septuor* (1953), les *Trois Chants de Shakespeare* (1953) et *In memoriam Dylan Thomas* (1954) allaient employer un sérialisme encore défectif. Stravinski n'allait venir au sérialisme intégral qu'avec le *Canticum sacrum* (1956), *Agon*, ballet qui est l'un de ses chefs-d'œuvre (1957), *Threni* (1958), *Mouvements* pour piano et orchestre (1959), *A Sermon, a Narrative and a Prayer* (1961), le bref opéra biblique *The Flood* (1962), la cantate *Abraham et Isaac* (1963), les *Variations pour orchestre in memoriam Aldous Huxley* (1964) et le *Requiem* (1966). Et le Stravinski essentiel est toujours là, « tel qu'en lui-même », en dépit des métarmorphoses de surface. Il a beau se mettre à parler un nouvel idiome ou prendre telle attitude stylistique, d'abord avec application et raideur, puis avec souplesse, maîtrise, et la gravité un peu pompeuse qu'il a toujours apportée à tout ce qu'il a fait, c'est toujours l'homme du *Sacre* qui parle. Est-ce là une suite de jeux artificiels ainsi que certains veulent le faire croire? Évidemment non. Dans cette recherche, entre-t-il, comme d'autres moins malintentionnés ont voulu le laisser supposer, un peu de l'inquiétude de don Juan, de Faust ou de Zarathoustra? Pas davantage, semble-t-il, le vertige métaphysique n'étant point le fait de Stravinski, pour qui la signification romantique du mot *romantisme* ne signifie rien, pour qui la musique n'est pas le prétexte à des rêveries aimables ou sublimes, mais seulement le problème de l'*œuvre à faire* dans le sens où le mot *poésie* vient du *poiein* grec, par conséquent du *faire*. Le secret de cette évolution, il faut, semble-t-il, le chercher dans la réalisation toute simple d'un destin. Stravinski accomplit son destin avec grandeur, sincérité, indépendance, au mépris des lazzi et des observations de la foule, pour la satisfaction de sa conscience et la joie de ceux qui l'admirent. Il a su s'élever au-dessus du fait anecdotique et historique du *Sacre*, œuvre dont il ne pouvait demeurer éternellement prisonnier. Dès ses débuts, il s'est affirmé comme l'un des Trois Grands : toute sa progression ultérieure le confirme dans ce titre au-delà des problèmes de style et de langage.

STROBEL (Heinrich), critique et musicologue allemand (Ratisbonne 1898), docteur en musicologie et en philosophie (Munich 1922). Ses thèses sur Hässler et Cherubini sont des contributions d'une rare intelligence sur le plan historique. Son activité de critique s'est essentiellement déroulée à Berlin (1926-1938). En 1945, avec l'appui des autorités françaises d'occupation en Allemagne, il est devenu directeur musical du Südwestfunk (radio de Baden-Baden), poste auquel il a été le principal animateur de la musique d'avant-garde pendant plus de vingt ans : à ce titre, il aura été une sorte de Diaghilev de son temps, et son audace comme son flair ont eu une influence considérable sur les destinées et le développement de la musique vivante pendant cette période. Il est également l'animateur du fameux festival de Donaueschingen*.

Comme musicologue, on lui doit un très remarquable *Claude Debussy* (1943), qui met pour la première fois le compositeur français dans sa véritable lumière historique, *Igor Stravinski* (1955), *Paul Hindemith* (1948). Il a également été librettiste

pour des opéras de R. Liebermann *(Léonore, Pénélope, l'École des femmes).* Depuis 1944, il est directeur de la revue de musique contemporaine *Melos.* De 1957 à 1969, il a été président de la Société internationale pour la musique contemporaine.

STURZENEGGER (Richard), compositeur suisse (Zurich 1905), élève d'E. Toch et de N. Boulanger ainsi que de Casals et Feuermann, il a également fait une carrière de violoncelliste. Dans un style néo-classique, il est l'auteur de trois concertos pour violoncelle, d'une sonate pour violoncelle et piano, d'un trio et d'un quatuor à cordes, ainsi que de plusieurs œuvres lyriques : *Omaggio,* d'après le Tasse; *Huit Textes de Michel-Ange,* traduits par Rilke; pour basse et quatuor à cordes; une *Passion* pour chœur mixte *a cappella; Cantico di San Francesco* pour soli, chœur et orchestre à cordes.

SUCHOŇ (Eugen), compositeur slovaque (Pezinok 1908), élève de Novák, leader de l'école slovaque avec son condisciple Cikker. Il est le créateur de l'opéra national slovaque avec *le Tourbillon* (1949), violent drame paysan et social, et avec l'opéra historique *le Roi Svätopluk* (1960). On lui doit de nombreuses œuvres symphoniques et de musique de chambre, dont quelques-unes sont de caractère autobiographique et la plupart d'inspiration populaire.

SUK (Josef), compositeur tchèque (Křečovice 1874 - Benešov 1935), élève et gendre de Dvořák, le plus totalement romantique de sa génération. D'abord pleine de fraîcheur et d'allégresse, sa musique évoluera brutalement vers une expression tourmentée et une écriture chromatique complexe au lendemain de la mort de sa femme (1904) : ses quatre symphonies, ou poèmes symphoniques (1905-1929), constituent une sorte de tétralogie autobiographique où le chromatisme va parfois dans les franges de l'atonal, mais où le ton demeure quasi straussien. Il a été le fondateur du fameux Quatuor tchèque (1922) et a formé de nombreux compositeurs de la jeune génération.

SUTERMEISTER (Heinrich), compositeur suisse (Feuerthalen 1910), élève de Pfitzner et de C. Orff. Il a également subi, dans une certaine mesure, l'influence de Hindemith. Son style, néo-classique et éclectique, a une plastique assez fruste et simpliste; il est fondé sur des rythmes obstinés et une orchestration brutale dont l'auteur abuse avec une inspiration un peu facile. Mais Sutermeister a le sens du théâtre et est l'auteur de plusieurs opéras : *Roméo et Juliette* (1939), *Die Zauberinsel,* d'après *la Tempête* de Shakespeare (1942), *Raskolnikov,* d'après Dostoïevski (1947), *Titus Feuerfuchs* (1957), dans lesquels des dons incontestables sont gâtés par un manque de choix et de rigueur que ne relève pas un emploi extrêmement plat du style tonal et diatonique. Il a aussi composé un *Requiem* (1952), deux concertos pour piano et de nombreuses autres œuvres instrumentales.

SVIRIDOV (Youri), compositeur russe (Fatèjse 1915), un des représentants les plus frénétiques de l'art soviétique engagé. C'est un cas. Dans un style primaire aux effets appuyés et à l'invention musicale indigente, il fait entendre une intonation militante jusqu'au fanatisme grâce à un incontestable tempérament dans des cantates telles que *À la mémoire d'Essénine* (1956), *Oratorio pathétique,* d'après Maïakovski (1959), ou des cycles de mélodies comme *le Pays de nos pères* (1950), *Chansons sur des poèmes de Robert* (1955) ou *Mon père est paysan* (1957).

synthétiste, qualificatif que s'est donné un groupe de musiciens belges vers 1925 (notamment M. Poot, M. Schoemaker, G. Brenta, F. de Bourguignon, R. Bernier, T. Dejoncker, J. Strens, R. Otlet, etc.). — « Tous élèves de P. Gilson, ils héritèrent de leur maître une sorte d'éclectisme qui les conduisit à négliger la rigueur du style, la netteté de l'écriture, l'efficacité de la forme, au profit de l'improvisation, du tout-venant, de la « sincérité » — en quoi ils se rattachent à l'expressionnisme flamand. » (A. Souris.) Depuis 1931, le groupe a perdu sa cohésion, mais les membres ont poursuivi selon la même esthétique.

SZABELSKI (Bolesław), compositeur polonais (Radoryż, près de Łuków, 1896), élève de Szymanowski et professeur au conservatoire de Katowice. Entre néo-classicisme et néo-romantisme, il est l'auteur de trois symphonies, d'une *Ouverture solennelle*, d'un *Magnificat*, d'un *Poème héroïque* et d'une *Cantate à Mickiewicz*.

SZABÓ (Ferenc), compositeur hongrois (Budapest 1902-1969), élève notamment de Kodály. Il résida à Berlin, puis à Moscou (1930-1945). Il a été directeur de l'académie de musique de Budapest (1958-1967) et est devenu une des personnalités les plus officielles de la musique hongroise actuelle. Ses oratorios, cantates, ballets et œuvres de musique instrumentale sont d'une convention également toute officielle.

SZAŁOWSKI (Antoni), compositeur polonais (Varsovie 1907), élève de Sikorski, puis à Paris de N. Boulanger. Il est l'auteur d'œuvres symphoniques, de plusieurs concertos et quatuors, ainsi que de ballets de style traditionnel.

SZERVÁNSKY (Endre), compositeur hongrois (Kistétény 1911). Ses œuvres, en grande majorité instrumentales, sont profondément influencées par Bartók pendant la première partie de sa carrière, pour évoluer ensuite vers un vocabulaire utilisant des éléments empruntés au pointillisme dodécaphonique, sans pour cela perdre le contact avec l'élément folklorisant.

SZOKOLAY (Sandor), compositeur hongrois (Kunagota 1931), élève de Szabó et de Farkas. Ses dons incontestables semblent s'imposer des conventions qu'il pourrait certainement bousculer pour exprimer avec plus de liberté et d'originalité un réel tempérament musical que révèlent des œuvres comme son opéra *Noces de sang*, d'après Lorca, sa *Descente d'Istar aux enfers*, sa *Cantate nègre*, sa *Cantate à la mémoire de Francis Poulenc* et sa *Ballade de l'horreur*.

SZYMANOWSKI (Karol), compositeur polonais (Tymoszówka 1882 - Lausanne 1937). Il a milité très tôt dans le mouvement Jeune-Pologne, qui, dès avant la Première Guerre mondiale, tente d'arracher l'école polonaise à l'inertie traditionaliste. D'abord influencé par Reger et Strauss, il entrera ensuite dans les zones d'influences de Debussy, Ravel, Scriabine et Stravinski. Mais il conserve toujours une inspiration nationale. Ses deux opéras, ses quatre symphonies, ses deux concertos pour violon, ses deux quatuors à cordes et ses trois sonates pour piano, ainsi que ses deux ballets en font la personnalité principale de l'école polonaise à sa génération, un musicien évidemment doué, mais manquant un peu d'originalité.

TV

TABACHNIK (Michel), compositeur suisse (Genève 1942). Il a fait ses études au conservatoire de sa ville natale, puis a suivi les cours d'été de Darmstadt, où il a travaillé notamment avec Stockhausen, Boulez et Pousseur. Il a également travaillé la direction d'orchestre, a été l'assistant d'I. Markevitch (1966-67) et est actuellement l'assistant de Pierre Boulez. Comme compositeur, ses premières œuvres, écrites entre 1963 et 1969, témoignent d'un tempérament extrêmement vif, d'une nature incisive et raffinée, ainsi que d'une invention sonore d'une grande richesse. Si l'influence de P. Boulez est encore visible parfois, la personnalité du compositeur s'affirme cependant avec un relief très accusé : *Alternances I* pour orchestre, *Alternances II* pour huit musiciens, quintette à cordes, *Suite pour harpe, flûte et alto*, *Frise* pour piano solo, *Pastel* pour sept musiciens, *Supernovae* pour seize musiciens.

TAILLEFERRE (Germaine), femme compositeur française (Saint-Maur-des-Fossés 1892), l'élément féminin du groupe des Six*, « une Marie Laurencin pour l'oreille » (J. Cocteau), condisciple d'Auric, Honegger et Milhaud au Conservatoire de Paris, où elle fait de brillantes études. Elle a également travaillé avec Charles Kœchlin et Maurice Ravel. Elle se relie très directement à la tradition française du XVIII[e] siècle. Son langage musical a de la verve et de la vigueur. Il ne craint pas certains frottements, certains acides harmoniques, mais ne cherche jamais l'agressivité comme ses confrères du groupe à leurs débuts. C'est un art qui n'essaie jamais d'être artificiellement masculin, mais s'il reste gracieux, il ne tombe pas dans la minauderie ou la sensiblerie. G. Tailleferre revendique l'influence de Chabrier, mais c'est celle de Satie qui est la plus visible dans ses premières œuvres. Dans ce style néo-classique frais et vivant, elle a composé : des ballets comme *le Marchand d'oiseaux*, pour les Ballets suédois, et *Paris-Magie*, avec Lise Deharme et Félix Labisse ; un opéra-ballet, *la Petite Sirène*, avec Ph. Soupault ; un opéra-comique, *Il était un petit navire*, avec Henri Janson, *la Cantate du Narcisse*, d'après P. Valéry ; plusieurs concertos, dont deux pour voix et orchestre ; un quatuor à cordes et des pièces pour piano, dont deux sonates ; une quantité de musiques de scène, de film et de radio.

TANSMAN (Alexandre), compositeur français d'origine polonaise (Łódź 1897), fixé à Paris depuis 1921. Il y a été naturalisé et fait toute sa carrière dans le cadre de ce que l'on a appelé l'« école de Paris ». C'est un harmoniste raffiné, et encore quelque peu folklorisant, que nous révèlent ses premières œuvres, pour la plupart instrumentales. Il subira ensuite l'influence du jazz, comme dans son ballet *la Grande Ville* ou sa *Sonatine transatlantique* pour piano. Par la suite, son style va s'élargir vers un néo-classicisme qui n'est pas sans certaines parentés avec le Stravinski de l'époque médiane (dont il fut l'ami et à qui il a consacré un excellent ouvrage), comme dans ses *Six Études pour orchestre*, une de ses partitions les plus remarquables. À l'époque la plus récente, il s'est souvent orienté vers des ouvrages d'inspiration religieuse d'une réelle beauté spirituelle : *Quatre Psaumes*

de David pour chœur *a cappella*, *le Cantique des cantiques* pour chœur parlés et instruments, l'oratorio *Isaïe le Prophète*, l'opéra *Sabbataï Zévi*, ainsi que *Prologue et cantate* pour chœur de femmes et orchestre, d'après l'Ecclésiaste. C'est un musicien très musicien et dont la sincérité se passe des recherches de langage.

TARDOS (Béla), compositeur hongrois (Budapest 1910 - 1966), élève de Kodály, chef de chœur jusqu'en 1945, puis chef de la Philharmonie nationale (1955-1966). Personnalité officielle dans l'organisation politique de la musique hongroise, il est l'auteur d'œuvres se tenant généralement très rigoureusement dans la ligne de l'art socialiste : un opéra-comique, plusieurs concertos, trois quatuors à cordes, des chants de masse et une *Cantate pour la paix*.

TARP (Svend Erik), compositeur danois (Thisted, Jylland, 1908), élève du conservatoire de Copenhague. Son style est marqué par une certaine influence française dans la tradition aimable et divertissante (sérénades, danses, sonatines, trois concertos, ouvertures, pièces pour piano). À l'influence plus austère de C. Nielsen appartiennent ses deux symphonies et son *Te Deum*.

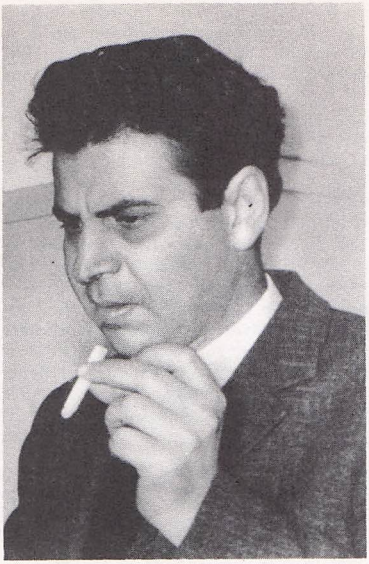
TCHEREPNINE (Nikolaï), compositeur russe (Saint-Pétersbourg 1873 - Issy-les-Moulineaux 1945), élève de Rimski-Korsakov, puis professeur au conservatoire de Saint-Pétersbourg, où Prokofiev fut son élève. Il fut aussi chef d'orchestre et directeur de la musique des Ballets russes de S. de Diaghilev (1908-1914), puis directeur du conservatoire de Tiflis (1914-1918). Il se fixa à Paris en 1921. À son style national, influencé par les musiciens du groupe des Cinq, vint bientôt s'ajouter l'exemple des musiciens français des générations Debussy-Ravel. Il est l'auteur de plusieurs ballets : *le Pavillon d'Armide*, *Narcisse et Écho*, *Dionysus*, *Notturno*, *The Masque of the Red Death*, deux opéras, l'oratorio *la Passion de Notre-Dame*, une symphonie, trois concertos, trois quatuors à cordes et des pièces pour piano.

TCHEREPNINE (Alexandre), compositeur américain d'origine russe (Saint-Pétersbourg 1899), fils du précédent, élève de son père, de Liadov, et, à Paris, de Gedalge. Il a toujours mené de front les carrières de compositeur et de pianiste. Fixé en France en 1921, il y a toujours conservé sa résidence favorite, bien qu'ayant été nommé professeur à Chicago en 1949. Entre les deux guerres, il a été l'une des personnalités de ce que l'on a alors appelé l' « école de Paris ». Son catalogue est considérable et dépasse largement le numéro d'opus 100 en tous les genres : opéras, ballets, musique symphonique, musique de chambre, musique concertante, et de très nombreuses pièces pour piano. Cette abondance correspond à une grande richesse intérieure, intellectuelle aussi bien que musicale. Son art montre qu'il a toujours conservé un grand attachement à la musique populaire de son pays, plus particulièrement au folklore géorgien. Curieux de nouveautés, Tcherepnine s'est livré à des expériences très intéressantes sur l'écriture modale, sur la superposition du majeur et du mineur, ce qui l'a amené à concevoir une échelle de neuf intervalles, formée de trois tétracordes et annonçant avec vingt ans d'avance les modes à transpositions limitées de Messiaen. À ces acquisitions purement personnelles, il a joint, au cours des années 30, des influences venues de la musique extrême-orientale (à cette époque-là, il a d'ailleurs épousé une jeune pianiste chinoise), et a utilisé notamment les ressources du style pentatonique. Refaisant constamment la synthèse de toutes ces conquêtes, il a sans cesse enrichi son langage, puis, le rendant plus complexe et plus audacieux, est allé vers un usage quasi sériel du total chromatique. Nous sommes là en présence d'une des évolutions les plus originales, les plus personnelles et les plus intelligentes de cette génération, évolution témoignant d'une infatigable jeunesse d'esprit et d'un dynamisme rare chez un musicien parvenu à maturité et déjà célèbre. Il a su transmettre cette tradition de conquête et de découverte à ses deux fils, Serge* et Ivan*.

TCHEREPNINE (Serge), compositeur américain (Paris 1941), fils du précédent. Il a fait ses études de violoniste et travaillé la composition avec son père, puis aux cours d'été de Darmstadt avec Stockhausen et Boulez (dont il a également suivi les cours de direction d'orchestre à Bâle), à l'université Harvard avec Piston, Kirchner et Layton, enfin au studio électronique de Milan. Ses premières œuvres, après des *Inventions pour piano* ainsi qu'un trio et un quatuor à cordes, le montrent orienté soit vers l'expression électro-acoustique *(Sans titres I* et *II, At Bach, Addition and Subtraction, Cone),* soit vers le « théâtre musical » avec *Film* pour quatre exécutants, un technicien, salle de théâtre, décors, mise en scène lumineuse, équipement acoustique électronique, *Piece of Wood,* pièce ne définissant pas le nombre et la qualité des exécutants, acteurs, compositeurs, etc., *Piece of Wood with Weeping Women* pour deux hommes, trois femmes, un assistant et la bande de Cone.

TCHEREPNINE (Ivan), compositeur américain (Paris 1943), frère du précédent et ayant suivi la même formation. Après des débuts néo-classiques d'influence russe et américaine, il se dirige maintenant vers des techniques et une expression plus actuelles : *Four Pieces from before* pour piano, *Wheelwind* pour neuf instruments à vent, *Sombres Lumières* pour flûte, guitare et violoncelle, *Work Music* pour cor, guitare électrique et violoncelle, *Cadenzas in Transition* pour flûte, clarinette et piano, et diverses pièces pour percussion et bande magnétique.

THEODORAKIS (Mikis), compositeur grec (Chio 1925). Il a travaillé aux conservatoires d'Athènes et de Paris, puis avec R. Leibowitz. Militant dans la résistance populaire grecque, il a composé de nombreuses œuvres instrumentales, dont certaines sont de caractère engagé : le ballet *Orphée, Première Symphonie, Trois Suites avec orchestre,* un concerto pour piano, le ballet *les Amants de Teruel,* plusieurs mélodies sur des poèmes de P. Éluard et de Lorca, des chants pour le front patriotique, des musiques de scène et de film



Mikis Theodorakis. *Phot. Keystone.*

(dont celle de *Zorba le Grec,* ou celle de Z, film qui retrace le meurtre du député Lambrakis). Une de ses chansons écrites alors qu'il était lycéen est devenue un hymne de la résistance. Il a connu la prison et la déportation pendant la guerre; après le coup d'État militaire de 1967, il est condamné à la déportation par le nouveau régime. Libéré, il s'installe en France (1970).

théâtre total. Il y a un siècle que rôde l'idée d'un spectacle fondant toutes les disciplines. Après Richard Wagner et son *Gesamtkunstwerk,* Stanislavski, Tairov, Meyerhold et Kandinsky ont travaillé la question. Mais deux éléments importants manquaient encore à ces tentatives : l'abandon de l'espace théâtral à l'italienne pour le « théâtre en rond », connu déjà sous le nom de *Raumbühne* à Vienne dès 1924, et la participation du public, qui

ne devait intervenir que plus tard. Entretemps, on devait assister à des acquisitions telles que le cinéma dans certaines actions musico-dramatiques (*Christophe Colomb* de Milhaud, Berlin, 1930; *Lulu* d'Alban Berg, 1935). Reprise périodiquement, l'idée devait commencer à prendre un peu de consistance dans les années 50 avec l'introduction de la musique électro-acoustique dans le théâtre lyrique (*Orphée 53* de P. Schaeffer et P. Henry). En 1960, ressuscitant les expériences dadaïstes et futuristes, John Cage devait exploiter l'idée de simultanéité avec les danseurs Merce Cunningham et Carolyn Brown, le pianiste David Tudor et la cantatrice Arline Carmen dans *Theater Piece 1960*, tentative que devaient aussitôt renouveler les *Originales* de K. Stockhausen. La première réalisation vraiment poussée et systématique est due à L. Berio avec son *Esposizione* (théâtre de la Fenice, Venise, 1963), où tous les éléments mobiles, audibles et visibles sont mis en action dans une optique de « surnaturalisme » (en vérité, idée issue du surréalisme) esthétique. Il s'y mêle quelques clowneries de haute virtuosité, auxquelles le talent de la cantatrice Cathy Berberian n'est pas étranger. Vers la même époque, *Sur scène*, « œuvre de théâtre de musique de chambre », de M. Kagel, fait intervenir le happening et le pop'art, mais, en fait, l'idée ne progresse pas beaucoup, et les réalisations antérieures des Marx Brothers dans le domaine de l'absurde allaient sans doute plus loin.

Dans un dessein tout différent, l'opéra politique et social de L. Nono *Intolleranza* reprend les mêmes idées en combinant des structures extrêmement complexes. Il en est bientôt de même avec l'opéra antifasciste de G. Manzoni *Atomtod*, en 1965, année qui est aussi celle de la création de *Die Soldaten* de B. A. Zimmermann à Cologne et du *Rêve de Thérèse* de L. J. Werle à Stockholm. Mêmes expériences avec *Aventures* de G. Ligeti, *Amerika* de R. Haubenstock-Ramati, enfin *Labyrinth* de P. Schat à Amsterdam (1966), qui est certainement la réalisation la meilleure et la plus poussée en ce domaine, mais qui ne donne encore que des résultats incomplets et décevants. La participation du public, le hasard et l'improvisation seront sérieusement expérimentées avec *Votre Faust* de H. Pousseur et M. Butor à la Piccola Scala de Milan (1969). Tout cela, en dépit de quelques réussites de détail, reste encore à l'état de balbutiement, y compris la dernière en date des tentatives, très poussée celle-là, l'opéra collectif *Reconstruction*, mis sur pied par une jeune équipe néerlandaise (1969).

thème. Après avoir considérablement évolué pendant la première moitié du XX^{e} siècle, il semble que la notion de thème s'efface graduellement de la musique occidentale. Cela ne saurait surprendre, si l'on songe qu'elle est liée au système tonal et à la forme sonate (avec sa technique de développement), et que l'organisation sérielle du matériau musical est incompatible avec le développement thématique. Bien que pionnier en la matière, Schönberg a encore souvent utilisé ses séries un peu comme des thèmes, et c'est à Webern que revient l'audace d'avoir découvert les véritables conséquences de la série.

L'athématisme avait eu d'autres pionniers : A. Hába, E. Varese. Et l'abandon du développement thématique traditionnel avait déjà été réalisé par Debussy dès les *Nocturnes* (ce qui ne supposait cependant pas la disparition de la notion de thème; l'idée était donc déjà dans l'air très tôt dans le siècle).

L'athématisme emprisonna longtemps les compositeurs dans la « petite forme » (Webern tout le premier), et la recherche de structures formelles de grande envergure susceptibles de se substituer aux ressources de l'ancien développement thématique a été un des principaux problèmes qui se sont posés aux compositeurs d'aujourd'hui.

THIRIET (Maurice), compositeur français (Meulan 1906), élève de Kœchlin et de Roland-Manuel, après avoir quitté le Conservatoire de Paris, dont il ne semble pas avoir supporté les contraintes. Son catalogue, qui est considérable en tous

les genres, nous montre un musicien que l'abstrait inspire rarement et qui préfère l'illustration d'un élément littéraire, poétique ou anecdotique. Il est l'auteur : d'ouvrages lyriques comme *le Bourgeois de Falaise, la Véridique Histoire du docteur, Œdipe-Roi,* sur un texte de J. Cocteau ; de très nombreux ballets comme *la Nuit vénitienne, la Précaution inutile, Deuil en vingt-quatre heures, Héraklès, la Reine des îles, le Maure de Venise, les Amants de Mayerling, la Chaloupée, Othello,* etc. ; d'un nombre également considérable de musiques de film, dont *les Visiteurs du soir.* En 1964, il a reçu le grand prix de la musique de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques pour l'ensemble de son œuvre lyrique et scénique.

THOMSON (Virgil), compositeur américain (Kansas City 1896). Il possède une immense culture générale et musicale, qu'il est venu parfaire en France, où il a travaillé avec N. Boulanger (1922) et a subi les influences de Satie et du groupe des Six. Il échappe à toute classification, étant « un éclectique, non scolastique, non académique, non orthodoxe et inconverti » (G. Chase). Contrairement à ce qui se produit fréquemment, cet éclectisme n'est pas un cache-misère, mais résulte de la vivacité et de la curiosité d'une nature toujours en mouvement, toujours sous pression et résolument non conformiste, ce qui l'a également toujours éloigné des mouvements d'avant-garde et de leurs accès de fièvre. Son catalogue est considérable, sollicite tous les genres et tous les styles, de la musique religieuse à la cocasserie dadaïste en passant par les formes intermédiaires les plus plaisantes ou les plus austères. Il est l'auteur de deux opéras, dont *Four Saints in Three Acts,* d'après Gertrude Stein, de deux symphonies, de plusieurs concertos, de trois messes et de nombreux hymnes, d'œuvres de musique de chambre, de mélodies et de pièces pour piano où se retrouve fréquemment aussi l'influence des folklores américains, qu'il exploite avec une sorte de tendresse poétique mêlée de cocasserie, dans la parenté de Ch. Ives. C'est un indépendant forcené et qui a, d'ailleurs, fait preuve de cette indépendance au long d'une carrière de critique musical particulièrement brillante.

timbre. Alors que dans certaines musiques extra-européennes la notion de timbre a toujours été primordiale, elle a été négligée pendant de longs siècles par la musique occidentale : tandis que les partitions précisaient depuis longtemps la hauteur et la durée des sons, leurs timbres (c'est-à-dire leurs couleurs instrumentales), ainsi que leurs intensités (nuances) étaient généralement laissées à l'appréciation de l'exécutant.

Au XX^{e} siècle, le timbre a pris une importance capitale, au point, parfois, de primer les autres éléments. Ce mouvement vient cependant d'assez loin : dès l'époque de Bach, la notion de timbre commence à prendre une importance de premier plan, sans que cette notion ait cependant un caractère fondamental. Cette considération du timbre ne va dès lors cesser de s'accroître, notamment avec certains musiciens romantiques. Mais ce n'est qu'au début du XX^{e} siècle que le timbre va prendre une valeur fonctionnelle autonome, d'abord avec les musiciens de la génération de Debussy, et surtout avec les musiciens viennois : la *Klangfarbenmelodie** de Schönberg donne au timbre une fonction telle que celui-ci suffit à définir une pensée musicale, phénomène qui va encore s'amplifier chez Webern, puis chez Messiaen. Ainsi ces musiciens conçoivent-ils des *séries* de timbres tout en même temps que la diversité de ceux-ci s'accroît avec l'apparition de nouveaux instruments (ondes Martenot, multiplication des instruments de percussion, développement de la musique concrète et de la musique électronique, utilisations nouvelles d'instruments traditionnels, pianos *préparés,* etc.). Aujourd'hui, il se peut que la chimie des timbres soit le but essentiel d'une œuvre musicale, alors qu'autrefois c'était la mélodie, l'harmonie ou le rythme qui primaient. Précédemment considéré comme une simple couleur dont on revêtait des structures préexistantes, le timbre est aujourd'hui devenu un élément de structure.

TIPPETT (Michael), compositeur anglais (Londres 1905), qui est l'une des plus grandes personnalités de l'école britannique moderne. Moins « accrocheur » que celui de B. Britten, l'art de Tippett repose sur des valeurs éthiques et esthétiques plus solides et plus profondes. Il est, en un certain sens, engagé, et défend des idées libérales, humanitaires et antitotalitaires avec énergie et générosité. Élève du Royal College of Music de Londres, il s'est mis à produire assez tard et écrit relativement peu. Il dirige le Morley College depuis 1940 et y enseigne notamment l'art choral du XVI^e^ siècle. Il possède, d'ailleurs, de profondes affinités avec les madrigalistes élisabéthains. C'est d'eux que découle sa rythmique si originale, aussi libre qu'ingénieuse dans sa complexité et qui, permettant à chaque ligne mélodique de s'articuler librement, ignore les servitudes de la barre de mesure et multiplie les syncopes et les contretemps. Cette pensée musicale linéaire conditionne un langage harmonique plutôt austère qui est cependant apte à traduire un ardent lyrisme et une émotion puissante. Un concerto pour double orchestre à cordes avait déjà attiré l'attention sur lui (1938), mais son œuvre maîtresse reste *A Child of our Time* (1941), oratorio antinazi qui résume bien son ardente personnalité. Il est aussi l'auteur de deux symphonies (1945-1957), de plusieurs pages concertantes, de trois quatuors à cordes (1939-1948), d'une cantate, *Boyhood's End*, de deux opéras, le symboliste *Midsummer Marriage* (1953) et le noble *King Priam* (1962), d'un remarquable *Concerto pour orchestre* (1963).

TISCHHAUSER (Franz), compositeur suisse (Berne 1921), un des responsables du département musical de la radio de Zurich depuis 1951. C'est un néo-classique qui fuit l'outrance, mais qui tient cependant à exprimer franchement sa personnalité en un langage foncièrement tonal au sein duquel il ne craint pas de faire apparaître certains procédés donnant sur l'univers atonal, voire sériel. Il évite aussi tout débordement d'un romantisme indiscret. Il est l'auteur d'une sonatine pour piano, du ballet *Der Geburtstag der Infantin*, d'après Wilde, d'un concertino pour piano et petit orchestre, d'une *Sérénade* pour cordes, d'une *Cassation* pour neuf instruments, d'un *Divertissement* pour deux cors et cordes, de *Das Nasobem*, divertissement pour chœur mixte *a cappella* sur des poèmes humoristiques de Christian Morgenstern, et d'*Amores* pour ténor, trompette, cordes et percussion.

TISNÉ (Antoine), compositeur français (Lourdes 1932), élève de D. Milhaud et J. Rivier au Conservatoire de Paris, où il a fait des études particulièrement brillantes, sanctionnées par une brochette de premiers prix d'écriture, puis par un grand prix de Rome (1964). De 1961 à 1967, il n'a pas remporté moins de treize prix internationaux de composition (dont celui de la fondation Koussevitzky, 1965). Son catalogue, déjà très important, comporte actuellement une trentaine d'œuvres : mélodies, sonates diverses, trio, quatuor, quintette, dixtuor et pièces pour piano, dont *Musique pour un devenir*; puis, avec orchestre, cinq concertos (dont trois pour piano), deux symphonies, plusieurs cantates et poèmes lyriques, et des pièces instrumentales telles que *Vision des temps immémoriaux, Métamorphoses et dialogues* pour deux percussions et piano, *Cosmogonie* pour trois orchestres, *Séquences pour un rituel*. Il revendique une absolue indépendance de langage et réalise avec éclectisme une synthèse de tous les moyens d'expression actuellement en usage. Ses nombreux séjours à l'étranger, notamment aux États-Unis, au Danemark, en Espagne et en Grèce, ont considérablement enrichi ses horizons expressifs, et c'est de cette gamme de moyens que résulte un art qui se veut lyrique et émotionnel avant tout.

TOGNI (Camillo), compositeur italien (Gussago 1922), élève de Casella et des cours d'été de Darmstadt. Après une première période de tendance plutôt néo-classique, il s'est inscrit dans la tendance post-wébernienne avec son *Psaume CXXVII*, *Helian*, d'après Trakl, *Ricerca*, d'après *la Nausée* de Sartre, œuvres qui demeurent généralement dans le climat de l'expressionnisme schönbergien.

TOMASI (Henri), compositeur français (Marseille 1901), grand prix de Rome 1927, dont les dons et la facilité jouent au détriment de la rigueur. Dans un style néo-classique des plus éclectiques et où les influences les plus diverses sont discernables, il a écrit une quantité considérable de partitions de tous genres et de toutes formes, dont les ouvrages lyriques *Don Juan de Mañara*, *l'Atlantide*, *Sampiero Corso*, *le Triomphe de Jeanne* et *Il Poverello* ; des ballets, *la Grisi*, *les Santons*, *la Rosière du village* ; de nombreuses œuvres symphoniques de caractère généralement descriptif et des mélodies inspirées de différents folklores.

TOMMASINI (Vincenzo), compositeur italien (Rome 1878-1950), élève du conservatoire de sa ville natale et de Max Bruch à Berlin. Il est l'auteur de trois opéras, trois ballets, trois concertos et trois quatuors, et eut son moment de célébrité avec son adaptation des sonates de Scarlatti pour les Ballets russes de Serge de Diaghilev, *les Femmes de bonne humeur*.

TOURNEMIRE (Charles), compositeur français (Bordeaux 1870 - Arcachon 1939), élève de C. Franck et de Ch.-M. Widor. Il a succédé à Pierné aux grandes orgues de Sainte-Clotilde à Paris, où il se rendit célèbre par des improvisations qui demeurent historiques. Dans le domaine de la musique profane, il a été d'une extrême fécondité (huit symphonies, plusieurs poèmes symphoniques et lyriques, ainsi que de nombreuses œuvres de chambre). Mais c'est à l'orgue qu'il laisse le meilleur de sa production : là, s'opposant aux organistes post-romantiques de tendance symphonique, il ressuscite l'inspiration liturgique et poétique. À la virtuosité et à l'ambiance du concert, il préfère l'évocation fervente des mystères sacrés en des méditations réellement inspirées et d'une grande élévation spirituelle, comme son *Triple Choral* (1910) en l'honneur de la Sainte-Trinité ou ses *Sept Chorals-poèmes pour les Sept Paroles du Christ*, qui restaurent la musique à programme. Mais son œuvre maîtresse reste son monumental recueil *l'Orgue mystique* (1927-1932), d'un raffinement harmonique admirable, d'une liberté rythmique incomparable, groupant cinquante et un offices pour les fêtes dominicales : cette véritable somme de l'orgue liturgique moderne, exempte des formules à tiroirs chères aux organistes, d'une souplesse proche de l'improvisation, est fondée sur les lignes grégoriennes. Selon la préface de l'auteur : « Source inépuisable de lignes mystérieuses, le plain-chant, triomphe de l'art modal, est ici librement paraphrasé. » C'est une des plus impressionnantes et émouvantes contributions à la littérature d'orgue de notre siècle.

Triton, organisation de musique de chambre contemporaine qui donna des concerts à Paris de 1932 à 1939. — Créé par P.-O. Ferroud*, et animé par lui jusqu'à sa mort en 1936 pour être ensuite perpétué dans son esprit, Triton a joué un rôle capital dans la vie musicale parisienne entre les deux guerres. Animée de tendances d'avant-garde et largement internationales, cette association a pratiquement été la seule qui, à cette époque, ait su tenir le public au courant de la production musicale mondiale dans les orientations esthétiques et techniques les plus diverses.

TUDOR (David), pianiste américain (Philadelphie 1926), élève de John Cage. Il ne met pas seulement sa prodigieuse virtuosité au service de son maître, dont il est un des interprètes favoris, mais aussi à celui de toute la musique d'avant-garde : Boulez, Stockhausen, Pousseur, Maderna, etc.

TURCHI (Guido), compositeur italien (Rome 1916), élève de Pizzetti au conservatoire Sainte-Cécile de Rome, où il est ensuite devenu professeur d'harmonie. Ses premières compositions sont écrites dans un style néo-classique, mais dès 1945 il a adopté la technique dodécaphonique : *Piccolo Concerto notturno*, trio pour flûte, clarinette et alto, concerto pour cordes, *Concerto breve*, et deux opéras, *La Sera del grande silenzio* et *Il Buon Soldato Svejk*, d'après le fameux roman de Hašek.

TURINA (Joaquín), compositeur espagnol (Séville 1882 - Madrid 1949), élève de Trago, Moszkowski et d'Indy. C'est notamment à ce dernier que son style doit sa rigueur et parfois sa raideur, style qui a également reçu les influences assouplissantes et enrichissantes de Debussy et de Ravel. Toute sa production est de caractère national et folklorique, sans posséder la verve colorée d'un Albéniz. Dans cette ambiance, il est l'auteur d'une quantité considérable de pièces pour piano, de mélodies également nombreuses, de quelques partitions de musique de chambre où il n'est guère dans son élément, et de pièces symphoniques où il l'est infiniment plus : *La procesión del rocío, Rapsodia sinfónica, Sinfonía sevillana* et *Danzas fantásticas*. L'une de ses pièces les plus populaires, *La oración del torero*, écrite originairement pour quatuor de luths, a fait ensuite l'objet d'une version pour orchestre à cordes.

Joaquín Turina. *Phot. Keystone.*

V

VALEN (Fartein), compositeur norvégien (Stavanger 1887 - Valevag 1952). Il travailla notamment à Berlin, avec Reger et Schönberg. C'est le premier compositeur atonal de son pays. Comme homme et comme compositeur, c'est un solitaire. Il a vécu dans les paysages sauvages de la Norvège occidentale et y a médité, dans un esprit à la fois impressionniste et panthéiste, avec la seule compagnie des phénomènes de la nature. Longtemps unique compositeur atonal norvégien, il est également resté à l'écart de l'école viennoise, de ses rigueurs sérielles et de sa tension expressionniste : son style est linéaire, son langage a rompu toute attache avec le système tonal, son art est austère, détendu, paisible et d'une étrange clarté. En dehors de deux poèmes symphoniques d'inspiration méridionale, *le Cimetière marin*, d'après P. Valéry, et *La isla de las calmas*, rapportée d'un séjour aux Baléares, sa production, typiquement nordique, comprend cinq symphonies, un concerto pour violon et deux quatuors à cordes. Une Société Valen existe en Norvège dont le propos est de faire connaître une œuvre généralement peu jouée et qui mérite de l'être en raison de son incontestable message poétique.

VAN BAAREN (Kees), compositeur néerlandais (Amsterdam 1906), élève de Pijper, puis de l'académie de musique de Berlin, où il fut en contact avec Schönberg et Berg. Il a été l'un des premiers musiciens de son pays à s'intéresser à l'écriture sérielle, mais son développement fut relativement lent, et ce n'est que depuis peu qu'il a pris rang parmi les tous premiers représentants de la Hollande musicale, à la fois comme leader sériel avec ses compositions et comme maître à penser par son enseignement. (Peter Schat, notamment, a été son élève.) Il est actuellement directeur du conservatoire de La Haye. Sa période de production la plus convaincante commence en 1948 avec sa cantate *The Hollow Men*, d'après T. S. Eliot. Sa première grande œuvre sérielle (qui est aussi la première importante de la production néerlandaise) est un *Septuor* (1952) d'une très belle écriture. Il compose lentement, mais chaque œuvre nouvelle marque une nouvelle réussite esthétique : *Sinfonia*, *Variations pour orchestre* (qui est une des grandes pages de la musique récente), un deuxième quatuor à cordes intitulé *Sovraposizioni I* et un quintette à vents intitulé *Sovraposizioni II*.

VAN DELDEN (Lex), compositeur néerlandais (Amsterdam 1919), en grande partie autodidacte. On lui doit huit symphonies, neuf concertos, deux quatuors à cordes et l'oratorio *Anthropolis*.

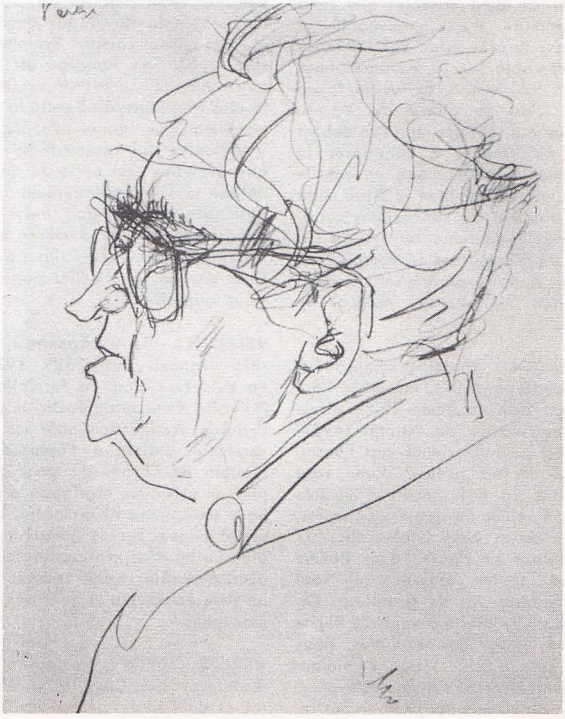
VANDELLE (Romuald), compositeur français (Beaune 1895). Il a travaillé avec d'Indy, Kœchlin et Schönberg. Il a été directeur musical de la radio d'Alger (1948-1956), puis des émissions symphoniques de la R. T. F. à partir de 1957. Il est l'auteur de dix messes, de quelques pages symphoniques et de mélodies. On lui doit également une traduction de l'*Harmonielehre* de Schönberg (1925).

VARESE ou **VARÈSE** (Edgard), compositeur américain d'origine française (Paris 1883 - New York 1965), fixé aux États-Unis en 1916 et naturalisé en 1926. Après les Trois Grands, Debussy, Schönberg et Stravinski, c'est une des personnalités capitales et prophétiques de la musique du siècle. Il fut longtemps méconnu, complètement ignoré en France par ses contemporains les musiciens de l'entre-deux-guerres, et ce n'est guère qu'après la Seconde Guerre mondiale, grâce aux compositeurs de la génération de P. Boulez, que justice fut rendue à son génie précurseur, novateur et révolutionnaire.
Il travailla d'abord à Paris, notamment avec Widor, d'Indy et Roussel (des musiciens aussi différents que Massenet et Debussy s'intéressèrent à lui; de même Romain Rolland, qui emprunta certains aspects de son caractère pour construire son personnage de Jean-Christophe). Il séjourna ensuite à Berlin, où il travailla avec Busoni et où G. Mahler et R. Strauss l'encouragèrent. Ses premières œuvres, écrites avant 1914, se rattachent au style traditionnel, avec quelques influences provenant de Debussy et de Strauss : *Trois Pièces pour orchestre* (1905), *le Prélude à la fin d'un jour* pour grand orchestre (1905), *Rhapsodie romane* (1906), *Bourgogne* pour grand orchestre (1910), l'opéra *les Cycles du Nord* (1912), un autre opéra d'après H. von Homannsthal, *Œdipus und die Sphynx* (1914). Ces œuvres ont été soit détruites par l'auteur lui-même, soit perdues dans un incendie à Berlin. De toute façon Varese les a désavouées plus tard. À son installation aux États-Unis (après sa mobilisation en France, un an de guerre et sa réforme), il se manifesta d'abord comme chef d'orchestre, puis comme fondateur (1921) de la Guilde internationale des compositeurs (dont il rédigea la devise : « Les compositeurs d'aujourd'hui refusent de mourir »). Ayant poursuivi ses études d'ingénieur électro-acousticien, il acquiert la maîtrise de nouveaux moyens d'expression sonore à la mesure de son inspiration fondée sur le machinisme et l'univers industriel moderne, dont il chante le lyrisme violent et la solitude. Après une première œuvre encore quelque peu rattachée à l'univers debussyste, *Offrandes* pour soprano et orchestre de chambre (1921), il entreprend la série des compositions révolutionnaires qui vont aussitôt anticiper sur l'univers sonore actuel : *Amériques* pour grand

orchestre (1920-1929), *Hyperprism* pour petit orchestre et percussion (1923), *Octandre* pour six instruments à vent et une contrebasse à cordes (1923), *Intégrales* pour petit orchestre et percussion (1925), *Arcana* pour grand orchestre (1927), *Ionisation* pour treize percussionnistes (1931), *Ecuatorial* pour chœur, trompettes, trombones, piano, orgue, deux ondes Martenot et percussion (1934), *Densité 21,5* pour flûte solo (1936), *Étude* pour chœur, deux pianos et percussion (1947). La plupart de ces œuvres feront scandale lors de leur création à New York et lors des quelques rares exécutions qu'elles auront alors en Europe. Elles utilisent presque uniquement les vents et la percussion, créent des sonorités inouïes et annoncent, plus de vingt ans avant, les futures conquêtes de la musique électro-acoustique, cela uniquement avec les instruments traditionnels. Le langage harmonique est librement atonal, le langage rythmique est d'une complexité et d'une indépendance totales par rapport aux schémas traditionnels, et la polyphonie est d'une géniale hardiesse.

Lorsque les premiers instruments électroniques commencèrent à se répandre, Varese les expérimenta aussitôt : il avait déjà

Edgard Varese. Portrait au crayon par B. F. Dolbin. Coll. A. Mayer. *Phot. Mayer.*



utilisé dans *Ecuatorial* le *térémine*, ancêtre des ondes Martenot. Mais la musique sur bande magnétique décuple bientôt ses possibilités, et il compose *Deserts* (1950-1954) pour orchestre de vents et percussions avec « deux pistes de sons organisés sur ruban magnétique », dont la création par H. Scherchen à Paris sera un nouveau scandale. En 1958, il compose *Poème électronique* pour le pavillon Philips à l'Exposition internationale de Bruxelles, en collaboration avec l'architecte dudit pavillon, Le Corbusier. En 1961, il composera encore *Nocturnal* (1961) pour soprano, chœur et orchestre, et sa mort laissera inachevée *Nuit* (1965) pour soprano, huit vents, contrebasse à cordes et percussion.
Après de nombreuses auditions récentes (ses œuvres sont maintenant très fréquemment jouées), on peut observer que cette musique demeure d'une nouveauté et d'une jeunesse surprenantes. Son influence a été considérable sur la métamorphose plastique de la musique et sur la façon d'entendre. C'est la gloire de Varese d'avoir été un des tout premiers, en dehors de l'école de Vienne, à considérer le timbre comme un phénomène en soi, le son comme un « événement ». Avec cette conception doublée de son apport considérable dans le domaine du rythme, la production de Varese est le complément indispensable de la révolution sérielle dans la composition du paysage musical de notre temps.

VAUBOURGOIN (Marc), compositeur français (Caudéran 1907), élève de Paul Dukas, grand prix de Rome 1930, directeur du conservatoire de Nantes (1937-1944). Il s'est surtout orienté vers l'enseignement, où il fait preuve d'une rare maîtrise. Dans un style traditionnel très vivant, il est l'auteur de deux symphonies, de deux concertos pour violoncelle, de *Prélude, fanfare et danse*, d'un *Poème symphonique*, toutes œuvres qui sont pleines de noblesse et de grandeur. On lui doit aussi un quintette à vents, *le Repos du septième jour*, des *Préludes* pour piano, une sonate pour violon et violoncelle, un *Divertissement sur le mode phrygien* et *Trois Esquisses pour petit orchestre*. On y retrouve toujours l'élégance et le raffinement harmonique qu'il inculque à ses élèves.

VAUGHAN WILLIAMS (Ralph), compositeur anglais (Down Ampney 1872 - Londres 1958), considéré dans son pays comme le compositeur le plus éminent depuis Purcell. Il a, en effet, une grande part de responsabilité dans la renaissance musicale que l'on note en Angleterre depuis le début du XX^{e} siècle. Il a travaillé à Londres, puis à Berlin avec Max Bruch, enfin à Paris, où il prit les conseils de M. Ravel. En outre, il se passionna pour le folklore britannique et fut l'un des animateurs de la Folksong Society. Ce n'est que vers trente-cinq ans passés que ses premières compositions importantes virent le jour : pendant cette période de maturité, c'est l'influence de Ravel qui domine le plus souvent *(Flos campi, Symphonie pastorale, Job)*. Son langage est plus modal que tonal, et son art va de la méditation la plus intérieure à l'âpreté la plus amplement tragique, notamment dans ses neuf symphonies qui résument sa carrière, et une évolution qui ne cesse de se personnaliser tout en restant toujours de saveur nationale. On lui doit aussi six opéras, opéras-ballades, ou mystères, et sa *Fantaisie sur un thème de Tallis* pour orchestre reste une des plus belles pages de la musique anglaise.

VELLONES (Pierre **Rousseau,** dit), compositeur français (Paris 1889 - 1939), docteur en médecine dont la formation musicale fut celle d'un autodidacte. Il marqua une certaine prédilection pour les instruments rarement utilisés à l'époque, et il est l'auteur de *Karakoram* pour quatre saxophones et ondes Martenot, d'un concerto pour saxophone et orchestre, d'un poème symphonique sur le jongleur *Rastelli* et d'un ballet d'inspiration tibétaine, *le Paradis d'Amitabha*, toutes œuvres écrites dans un style éclectique et dans des formes néoclassiques.

VERESS (Sándor), compositeur hongrois (Kolozsvár, auj. Cluj, 1907), élève de Bartók et de Kodály, professeur à l'académie

de Budapest et depuis 1950 professeur au conservatoire de Berne. Ses œuvres lyriques, chorégraphiques, symphoniques et chorales sont étroitement rattachées à son folklore natal.

vérisme. L'esthétique vériste résulte du mouvement né en Italie dans le dernier quart du XIX[e] siècle et qui correspond, en fait, à introduire le réalisme dans l'opéra. À la place des héros légendaires ou historiques, les opéras véristes font vivre des hommes de notre temps dans leur condition prosaïque. Les trois principaux compositeurs véristes ont été Mascagni, Leoncavallo et Puccini. Ils ont trouvé des émules à l'étranger avec un Eugen d'Albert en Allemagne, un Gustave Charpentier et un Alfred Bruneau en France. Le vérisme est responsable de la grande crise de vulgarité qui a sévi sur l'opéra italien et l'a considérablement appauvri en dépit du tempérament incontestable dont ont fait preuve ces dramaturges musicaux. Est-il nécessaire d'ajouter que la plupart des opéras véristes sont des *best-sellers* qui conservent aujourd'hui encore leurs vertus commerciales ? C'est principalement contre la vulgarité et la bassesse véristes que s'est élevée la réaction de musiciens comme Malipiero et Pizzetti.

Vienne (école de). On désigne ainsi le groupe des trois musiciens qui ont les premiers prospecté les possibilités du total chromatique dans le cadre du dodécaphonisme : A. Schönberg*, A. Berg* et A. Webern*. On appelle aussi cette école la « Trinité viennoise ».

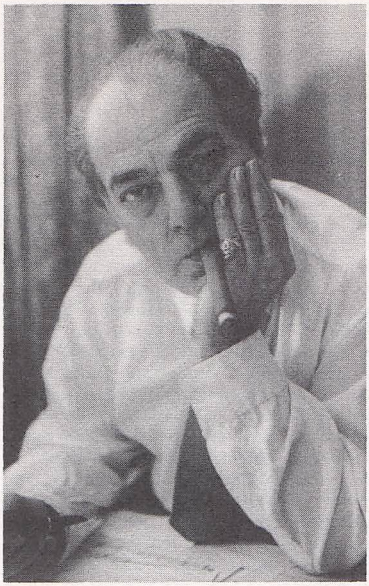
VIERNE (Louis), compositeur français (Poitiers 1870 - Paris 1937) qui fit surtout une carrière d'organiste, encouragé par C. Franck et qui fut élève de l'Institution des jeunes aveugles et de Widor. Nommé à la tribune de Notre-Dame de Paris, il y restera jusqu'à son dernier souffle et mourra à ses claviers. C'est un représentant du style « symphonique », et il s'y manifeste en une écriture chromatique et tourmentée, en homme dont la vie fut, à bien des égards, difficile et douloureuse : six symphonies (1898-1930), *Vingt-Quatre Pièces en style libre*, plusieurs suites de *Pièces de fantaisie*, *Triptyque*, *Messe basse pour les défunts*. Il est aussi l'auteur de mélodies, de pièces pour piano et de plusieurs compositions de musique de chambre.

VIERU (Anatol), compositeur roumain (Iaşi 1926). Il a fait ses études aux conservatoires de Bucarest et de Moscou (où il a travaillé notamment avec A. Katchaturian). Une première période de sa production est de caractère néo-classique, parfois folklorisante, et est consacrée essentiellement à une série d'œuvres concertantes : c'est l'époque où il remporte les prix Enesco (1946), d'État (1950) et de la reine Marie-José (1962). Il évolue ensuite vers des techniques et un style plus actuel dans le caractère de la « composition de timbres » avec *Scènes nocturnes* pour chœur *a cappella*, *Ode au silence* pour orchestre, *Steps of Silence* pour quatuor à cordes et percussion, *Museum Music* pour clavecin et douze cordes, *Sanduhr* pour orchestre, *Nautilos* pour piano et bande magnétique. Ces dernières œuvres nous montrent un musicien qui, dans un langage moderne adopté tardivement, témoigne de l'un des plus forts tempéraments de la jeune école roumaine. Il est actuellement professeur de composition au conservatoire de Bucarest.

VILLA-LOBOS (Heitor), compositeur brésilien (Rio de Janeiro 1887 - 1959). Sa formation est presque uniquement autodidacte et il ne travailla que peu de temps l'harmonie à l'Instituto nacional de Rio. Il fut d'abord guitariste ambulant, se forma un style folklorique qu'il n'abandonnera plus, bien qu'ayant subi les influences de d'Indy et de Debussy, puis de Stravinski, influences qui restèrent très extérieures et qu'il ne sut pas assimiler en profondeur. C'est au cours de ses fréquents séjours à Paris entre 1920 et 1930 que ce fantaisiste plein de verve et de prolixité se créa une certaine célébrité en faisant connaître « une nouvelle forme de composition musicale synthétisant les différentes modalités de la musique brésilienne, indienne et populaire ». Il tenta dès lors

de faire une synthèse de cet élément folklorique et de l'écriture de Bach en une série de *Bachianas brasileiras* pour différentes formations instrumentales, œuvres qui ont eu du succès. Son catalogue (cinq opéras, quinze ballets, de nombreuses compositions religieuses, neuf *Bachianas brasileiras,* seize *Chôros,* onze symphonies, dix quatuors à cordes, etc.) monte au chiffre de mille cinq cents numéros d'opus. Pendant les années 30, devenu l'une des personnalités de son pays, il fut nommé surintendant de l'éducation musicale de l'État de Rio. Il fut alors un animateur incomparable et infatigable auquel le Brésil doit sa culture musicale et bon nombre d'institutions et d'organisations soutenant celle-ci.

VIÑES RODA (Ricardo), pianiste espagnol (Lérida 1885 - Barcelone 1943). Il a presque constamment résidé à Paris, et fut un incomparable interprète de Debussy, Ravel, Satie, Poulenc, ainsi que des maîtres espagnols modernes. Il mit un dévouement total ainsi qu'une sonorité richissime au service de la musique nouvelle en son temps.



Heitor Villa-Lobos. *Phot. Weiss-Rapho.*

VLAD (Roman), compositeur italien d'origine roumaine (Cernăuți 1919), élève de Casella à Rome, où il est fixé depuis 1938 et naturalisé depuis 1950. Possesseur d'une vaste culture internationale et humaniste, c'est une des personnalités les plus saillantes de la jeune école italienne. Sa *Cantate* pour chœur et orchestre (1942) n'est que partiellement dodécaphonique, mais le sérialisme intégral fait son apparition presque aussitôt après dans les *Studi dodecafonici* pour piano (1943). Toujours rigoureusement sériels sont la sonatine pour flûte et piano (1944) et le « ballet dramatique » *La Dama delle camelie* (1945). Dans sa deuxième cantate, *De profundis,* pour soprano, chœur et orchestre (1946), et sa *Sinfonia* pour orchestre (1948), les rigoureuses recherches précédentes s'assouplissent au profit d'une expression lyrique poussée. Son style prendra dès lors une plus grande liberté, notamment avec *Divertimento* pour onze instruments (1948), *Tre Invocazioni* pour voix et piano (1949), l'opéra de chambre *La Storia di una mamma,* d'après Andersen (1951), les *Cinq Élégies* sur des textes bibliques (1952), où le musicien fait une éblouissante démonstration d'écriture canonique, souci qui sera également le sien dans *Le ciel est vide,* d'après une traduction de Jean-Paul par G. de Nerval. Ayant atteint son style de maturité, style à la fois rigoureux et libre, très écrit et très spontané, Vlad donne dès lors ses œuvres maîtresses, notamment *Variazioni concertanti* pour piano et orchestre (sur la fameuse série dodécaphonique du *Don Giovanni* de Mozart), un quatuor à cordes. On lui doit aussi des ouvrages musicologiques d'une vive lucidité : *Modernità e tradizione nella musica contemporanea* (1955), *Dallapiccola* (1957), *Storia della*

dodecafonia (1958), qui est un remarquable panorama de la question, et *Stravinsky* (1967).

VOGEL (Vladimir), compositeur suisse d'origine russe (Moscou 1896), élève de Busoni, fixé à Ascona depuis 1934. Esprit curieux, éclectique avec rigueur et choix, ouvert à toutes les tendances nouvelles, ayant subi entre autres l'influence de Schönberg, mais n'en faisant pas un système, c'est un musicien d'une grande distinction et d'une rare culture. Son œuvre maîtresse est le colossal oratorio *Thyl Claes* (1937-1945), d'après Ch. De Coster, dont l'exécution intégrale exige deux soirées entières et qui symbolise le plus complètement la magnifique synthèse qu'il a faite des moyens de langage modernes. Auparavant, alors qu'il travaillait avec H. Scherchen, il s'était fait connaître par deux *Études* pour orchestre, une *Tripartita* et un concerto pour violon qui mériterait de rester au répertoire. Ce n'est qu'à partir de 1950 qu'il adopta le sérialisme intégral au nom de quoi il donna *Sept Aspects d'une série de douze sons*, *Reflets* pour orchestre, *Prélude, interlude et postlude* également pour orchestre, une très curieuse cantate surréaliste dédiée à Jean Arp et intitulée *Arpiade*, un concerto pour violoncelle et une *Gotthard-Cantate* d'après Hölderlin.

VOSTRAK (Zbynek), compositeur tchécoslovaque (Prague 1920), élève de Karel. C'est une des personnalités dynamiques dominant la jeune école de son pays, où il a aussi été un animateur extrêmement efficace au sein de l'orchestre de la radio de Prague, professeur au conservatoire de Prague dans la section opéra, et surtout animateur de l'ensemble instrumental très remarquable qu'est Musica viva Pragensis, dont il est le chef depuis 1963.
Comme compositeur, il a traversé trois périodes caractéristiques. Au début des années 40, son style est encore hésitant, au bord des recherches polytonales et atonales, et se révèle déjà très soucieux d'une organisation architectonique rigoureuse : *Sérénade en « sol » majeur* pour orchestre de chambre (1940), ouverture *Prague* pour grand orchestre (1941), *Ballade du paradis* pour alto et orchestre (1942), sur des poèmes de Jan Neruda. Sa seconde période coïncide avec une activité orientée essentiellement vers le théâtre en une série de ballets et d'opéras dans lesquels son style prend une physionomie néo-classique et néo-baroque : *Rohovin Ctverrohy* (1948), *le Maître de la monnaie royale* (1953), *Prague nocturne* (1958), *la Cruche cassée* (1961), qui vont de l'opéra-comique à l'opéra historique ; *les Étudiants en philosophie* (1949), *Viktorka* (1950) et *Neige blanche* (1956), ballets où se mêle aussi certains éléments néo-romantiques. Sa troisième période est dodécaphonique. Elle commence par une application stricte du système classique avec le cycle de mélodies *En s'endormant* (1961), *Contrastes* pour quatuor à cordes (1961), *Cristallisations* pour douze vents (1962) ; puis elle s'étend au sérialisme élargi avec *Deux Madrigaux japonais* pour voix de femmes (1962), *Souvenir* pour violon solo (1962), *Trois Essais* pour piano (1962), *Trois Sonnets de Shakespeare* pour basse et orchestre de chambre (1963) ; et elle aboutit à la liberté complète avec notation graphique et symbolique ainsi que certains éléments aléatoires dans *Improvisations* pour sept instruments (1963), *Cantate* pour chœur mixte, vents et percussion, d'après Kafka (1964), *les Éléments* pour quatuor à cordes (1964), *Trigonum* pour violon, hautbois et piano (1965), *Synchronia* pour six instruments (1966), *Pendule du temps* (1968). Un tel ensemble nous confirme l'une des natures les plus profondément musicales et les plus vigoureusement inventives de sa génération dans les pays de l'Est.

VUATAZ (Roger), compositeur suisse (Genève 1898). Il fit une partie de ses études au conservatoire de Genève et à l'institut Jaques-Dalcroze, mais l'essentiel de sa formation est celle d'un autodidacte. Il a une activité importante de chef de chœur et de chef d'orchestre, ce qui ne l'empêche pas d'être déjà à la tête d'un catalogue d'œuvres qui voisine le cinq centième numéro d'opus, cela en tous genres : pièces de piano et d'orgue, mélodies, chœurs,

musique de chambre, œuvres symphoniques, oratorios, musique de scène, de film et de radio. Les psaumes de la Réforme et l'œuvre de Bach sont les bases profondes de son œuvre. Son style s'est aventuré jusqu'à l'atonalité et au dodécaphonisme, mais ne s'y est pas maintenu. Il s'est stabilisé dans une écriture modale dont il détermine lui-même les échelles. Ses œuvres principales sont trois oratorios de grandes dimensions : *Abraham* (1927), *Moïse* (1947) et *Jésus* (1949), le plus considérable des trois. Il est aussi l'auteur de nombreuses œuvres de chambre et de deux suites symphoniques tirées de son *Moïse* sous le titre *Épopée antique*.

VYCHNEGRADSKI (Ivan), compositeur d'origine russe (Saint-Pétersbourg 1893), fixé à Paris depuis 1920. Ses premières œuvres, écrites en demi-tons *(la Journée de l'existence)*, lui firent éprouver la nécessité d'une échelle plus poussée que celle de la gamme tempérée. Il s'orienta dès lors vers la musique en quarts* de ton, dont il a été l'un des promoteurs et à laquelle il est resté fidèle, utilisant aussi d'autres échelles ultra-chromatiques comme celles au 1/6 et au 1/12 de ton. Pour lui, l'ultrachromatisme est un aboutissement normal : « La musique à quart de ton est préparée logiquement par toute l'évolution précédente et en dérive directement comme un fruit mûr. » (Vychnegradski, *Manuel d'harmonie*.) Il a bâti sur cette idée tout un système qui n'a guère été suivi, mais qui n'en est pas moins une anticipation non négligeable de l'émancipation du vocabulaire sonore. Il est l'auteur de : *Polyphonies spatiales* pour orchestre de chambre, *Cycle de chants sur Nietzsche* pour voix et piano, *Ainsi parla Zarathoustra* pour quatre pianos, *Deux Hymnes* pour quatre pianos et chant, le ballet *Mystère de l'unité* pour six pianos, soli et chœur, *Cinq Fragments symphoniques* pour quatre pianos et ondes Martenot, *Cycle des arcs-en-ciel* pour six pianos.

VYCPALEK (Ladislav), compositeur tchèque (Prague 1882), élève de Novák, conservateur du département de la musique à la Bibliothèque nationale de Prague (1922-1942). Esprit cultivé et porté à l'austérité, docteur en philologie, il est l'auteur d'œuvres où se lisent son attachement à son folklore national tout autant que son admiration pour Bach : plusieurs œuvres chorales *a cappella*, un *Requiem*, un *Sursum corda* en forme de variations pour orchestre, *Chvala housli*, sonate pour mezza soprano, piano et violon, et de nombreux arrangements de chansons populaires.

W

WAGENAAR (Johan), compositeur néerlandais (Utrecht 1862 - La Haye 1941), élève des conservatoires de La Haye et de Berlin. Il a été directeur du conservatoire de La Haye (1919-1937) et organiste à la cathédrale de la même ville. D'abord influencé par Brahms et Berlioz, il a relativement peu évolué sur le plan esthétique et son langage ne s'est rajeuni que timidement. Mais il possédait un réel tempérament, dont témoignent ses trois opéras (dont *le Cid*) et son *Ouverture pour « Cyrano de Bergerac »*. Il a surtout fait preuve de grandes qualités pédagogiques (l'un de ses élèves les plus illustres a été Pijper).

WAGNER-REGENY (Rudolf), compositeur allemand (Reghin [ou Szászrégen], Roumanie, 1903 - Berlin 1969). Après avoir fait ses études à Leipzig et Berlin avec Schreker et Reznicek, il a dirigé le conservatoire de Rostock (1947), et depuis 1950 est directeur du conservatoire de Berlin-Est. Il a assimilé les influences de Hindemith et de certains principes dodécaphoniques, et son tempérament est à base de néo-classicisme. Il est l'auteur de onze opéras (dont *la Mine de Falun*, créée à Salzbourg en 1961), de deux ballets, de plusieurs œuvres symphoniques, ainsi que de musique de chambre et de Lieder.

WALTON (William), compositeur anglais (Oldham 1902) de formation autodidacte, mais qui prit cependant les conseils de Busoni et d'Ansermet. Il jouit d'une très grande considération dans son pays. Depuis 1957, il vit dans l'île d'Ischia. Il a attiré l'attention dès sa dix-septième année avec un quatuor à cordes (influencé par Brahms et Fauré), qui sera suivi de *Façade*, pour récitant et six instruments, œuvre qui raffermira cet intérêt par son caractère satirique assez audacieux (texte de Sitwell). L'ouverture *Portsmouth Point* (1925) lui ouvrit une véritable popularité auprès du grand public anglais. Il compose assez lentement, mais sa réputation s'est progressivement étendue au niveau international avec des œuvres comme *le Festin de Balthazar* (1931), oratorio qui n'est pas sans grandiloquence, une aimable *Sinfonia concertante* avec piano (1927), un excellent concerto pour alto et orchestre qui sera créé par P. Hindemith en soliste (1929), deux symphonies (1935 et 1960), un concerto pour violoncelle (1953), une *Partita* pour orchestre (1958), des *Variations sur un thème de Hindemith* (1963) et un opéra, *Troïlus et Cressida* (1955), qui déçut jusqu'à ses admirateurs les plus sincères. Il est aussi l'auteur de quelques compositions de musique de chambre, dont une sonate pour violon (1947) et un quatuor à cordes (1949). On lui doit également quelques musiques de circonstance pour des cérémonies royales, et des partitions de film, dont *Henri V*. Il tend de plus en plus à la rhétorique académique.

WARLOCK (Philip **Heseltine,** dit **Peter**), compositeur anglais (Londres 1894 - 1930). Il fut surtout un autodidacte, mais, ayant rencontré Delius chez un oncle à Grez-sur-Loing, il se lia avec lui et subit profondément son influence. C'est un musicien aimable, dont le style indique aussi une admiration très vive pour Purcell et Dowland, notamment dans ses nombreuses mélodies, lesquelles ont une certaine saveur folklorique. Il est également l'auteur de

compositions instrumentales : *Sérénade, Capriol Suite* pour orchestre à cordes, *Folksong Preludes* pour piano.

WEBER (Alain), compositeur français (Paris 1930), élève de T. Aubin, grand prix de Rome 1952. Dans un style traditionnel de fond néo-classique, il est l'auteur du ballet *le Petit Jeu*, d'un concerto pour cor et orchestre à cordes, d'une *Suite pour une pièce vue*, d'un opéra de chambre, *la Voie unique*, d'*Exergues* pour orchestre à cordes.

WEBERN (Anton), compositeur autrichien (Vienne 1883 - Mittersill, près de Salzbourg, 1945). Un des plus grands génies du siècle. Si Debussy, Schönberg et Stravinski constituent les Trois Grands qui ont donné au XX[e] siècle une impulsion déterminante, c'est à Webern que l'on doit l'orientation particulière prise par l'évolution musicale à partir de 1945. Les expériences les plus follement audacieuses que l'on a vu pratiquer depuis cette date sont presque toutes parties de la rigueur webernienne.

Avec Schönberg et Berg, il constitue l' « école de Vienne* », ou « Trinité viennoise », dont il a toujours été le membre le plus effacé, le plus modeste et pendant un temps le moins connu et le moins joué. Revanche de la destinée à laquelle il était sans doute loin de s'attendre, on peut bien dire sans abus de pensée que, depuis J.-S. Bach, aucun musicien n'a exercé un tel rayonnement posthume, et l'on a même vu certains de ses grands aînés les plus illustres et les plus glorieux, comme Stravinski, se mettre à son école. Il est le premier et le seul des trois Viennois qui ait su s'abstraire du post-romantisme et du néo-classicisme, et qui ait trouvé les formes nouvelles correspondant au langage sonore nouveau. Avant même que Schönberg n'en ait formulé les principes, il a eu l'intuition du sérialisme* et de la *Klangfarbenmelodie**, et c'est évidemment la raison pour laquelle il a su si vite et si complètement donner à la méthode sérielle et à l'esthétique qui en découle toutes leurs dimensions et toutes leurs conséquences. Malgré l'audace de son génie novateur, sa modestie lui a toujours fait conserver pour Schönberg l'attitude de l'élève à l'égard du maître. Sa mort accidentelle est une perte dont il est impossible de mesurer la signification (il fut abattu d'un coup de mitraillette par une sentinelle américaine alcoolique qui avait pris peur).

Il avait fait ses études musicales, musicologiques et universitaires à Vienne avant de travailler avec Schönberg, auprès de qui il fut le condisciple et l'ami de Berg. Seul son opus 1 est encore traditionnel, *Passacaille* pour orchestre (1908), lié à l'univers post-romantique de Mahler, pour qui Webern eut toujours une grande admiration, ainsi qu'à l'esthétique de Brahms. Dès son opus 2, un chœur *a cappella*, *Entflieht auf leichten Kähnen* (1908), se produit l'évasion hors du système tonal et se manifeste le goût de l'écriture canonique par laquelle se traduira souvent son rigoureux instinct architectonique.

Une seconde période s'ouvre alors, celle d'un positif dépassement du tonal avec les Lieder op. 3 et 4 (1907-1909), ainsi que les *Cinq Mouvements pour quatuor à cordes* op. 5 (1909), qui définissent déjà le « charme » extraordinaire et unique de ce que sera l'univers sonore wébernien, et encore plus les *Six Pièces pour orchestre* op. 6 (1910), qui sont maintenant devenues un classique contemporain.

L'étape suivante portera cette atonalité à sa plus grande tension et inaugurera le règne de la *petite forme*, dont il a été le maître, c'est-à-dire de la pièce extrêmement courte, « concentrée à un si haut degré qu'elle ne peut supporter un long développement dans le temps par suite de la richesse des moyens employés et de la poétique qui les gouverne » (Boulez). Il s'agit là des *Quatre Pièces pour violon et piano* op. 7 (1910), des *Deux Lieder de R. M. Rilke* op. 8 (1910), des *Six Bagatelles pour quatuor à cordes* op. 9 (1913), des *Cinq Pièces pour orchestre* op. 10 (1911-1913), des *Trois Pièces pour violoncelle et piano* op. 11 (1914) et des *Quatre Lieder* op. 12 (1915-1917). Ces œuvres si riches aboutissent paradoxalement à une sorte de raréfaction musicale très typiquement wébernienne, œuvre d'une rigueur

vertigineuse après les séductions presque maniéristes de la période précédente.
La quatrième période couvre les opus 13 à 16 et indique une transition, une évolution perpétuelle et progressive d'où ne se dégage pas à proprement parler un commun dénominateur pour ces quatre compositions, sinon que ce sont toutes des œuvres vocales : *Quatre Lieder pour soprano et orchestre* op. 13 (1914-1918), *Six Trakl-Lieder* op. 14 (1917-1921), *Cinq Lieder spirituels* op. 15 (1917-1922), *Cinq Canons sur textes latins* op. 16 (1923-1924). C'est Boulez qui a fait remarquer un phénomène wébernien assez constant : chaque fois qu'une évolution importante s'annonce ou s'amorce, c'est dans des œuvres vocales qu'elle s'exprime. Une caractéristique générale est cependant ici à noter, dans cette musique qui con-

Anton Webern. *Phot. Archiv Universal Edition, Vienne.*

serve son caractère de raréfaction, c'est l'instinct sériel qui commence à se manifester : avant même que Schönberg ait codifié la méthode sérielle, le naturel besoin d'organisation interne existant chez Webern pressent celle-ci et en entreprend déjà une certaine application.

L'entrée en vigueur de la méthode de composition à douze sons peut être considérée comme constituant une étape autonome avec une seule œuvre, les *Trois Lieder populaires religieux* op. 17, étape un peu théorique et qui ne crée pas de solution de continuité, ne faisant que confirmer sur le plan doctrinal un phénomène pré-sériel qui s'était déjà manifesté auparavant.

On peut également isoler les deux œuvres suivantes dans une sixième étape ayant une physionomie particulière : avec les *Trois Lieder pour soprano, clarinette et guitare* op. 18 (1925) et les *Deux Goethe-Lieder* pour chœur op. 19 (1926), on a affaire à ce que l'on a parfois appelé la « période difficile » (R. Craft), c'est-à-dire celles qui correspondent à l'application stricte de la méthode sérielle telle que vient de la codifier Schönberg, application un peu raide au début, raideur à laquelle l'instinct sériel de Webern va bientôt apporter l'assouplissement nécessaire.

Après avoir trouvé cet assouplissement, qui ne se situe qu'au niveau de l'écriture, il s'agit maintenant de trouver le véritable avenir de la technique sérielle, de lui créer une destinée esthétique. Cela va être l'objet et le fruit d'un septième épisode de cette prodigieuse évolution, et se concentrer dans une seule œuvre, de « lutte » et de recherche, le *Trio à cordes* op. 20 (1927), où nous voyons Webern se séparer franchement de ses deux amis viennois, qui ne continueront d'utiliser la série que dans des cadres se rattachant à une rhétorique provenant du passé beethovénien et brahmsien. C'est le moment où Webern s'évade dans un univers de formes nouvelles suscitées par les fonctions sérielles, démarche qu'il a été le seul à adopter.

Le mouvement précédent connaîtra son aboutissement et sa victoire au cours d'une huitième étape, qui couvre les opus 21 à 25, période de consolidation et d'exploitation libre, vivante, des acquisitions précédentes. Il s'agit de la *Symphonie* op. 21 (1928), du *Quatuor avec saxophone* op. 22 (1930), des *Trois Lieder de « Viae inviae »* op. 23 (1934), du *Concerto pour neuf instruments* op. 24 (1934) et des *Trois Lieder de Hildegard Jone* op. 25 (1935). Très importante pour l'accession à ce sommet de l'évolution wébernienne, la *Symphonie* op. 21 inspire à P. Boulez ces réflexions qui définissent bien l'ensemble du style de cette maturité : « Webern a surmonté les divergences pour arriver à une cohésion de style absolument remarquable ; on se trouve face à une conception où caractères sériels, forme classique, rigueur de l'écriture préclassique se trouvent combinés dans un mélange unique, jettent les fondements d'un langage totalement dégagé des références. » (Boulez, *Relevés d'apprenti.*) À cette époque, on peut notamment observer que le phénomène de raréfaction musicale noté précédemment correspond à un besoin de structure : le silence n'appartient plus ici au domaine du rythme et des durées, mais à celui des hauteurs, au même titre que les timbres qui ne sont plus employés, ainsi que c'est le cas dans les *Pièces* op. 6 et 10, par exemple, comme des *couleurs* instrumentales, mais comme des éléments fonctionnels de structure : après la Klangfarbenmelodie décorative, c'est la Klangfarbenmelodie structurelle qui s'instaure, et le silence y participe positivement. C'est en ce sens que l'extraordinaire « dépouillement » de ces dernières œuvres prend toute sa signification profonde et véritable. Le *Concerto* pour neuf instruments pousse à l'extrême les conséquences sérielles d'une telle pensée : c'est un des chefs-d'œuvre où se réalise de façon magistrale, avec ses justifications les plus totales, l'aboutissement de l'idée sérielle.

La période suivante, la neuvième de cette évolution, est celle des trois grands chefs-d'œuvre instrumentaux dans trois catégories bien différentes, piano, musique de chambre, orchestre : les *Variations pour piano* op. 27 (1936), le *Quatuor à cordes*

op. 28 (1938) et les *Variations pour orchestre* op. 30 (1940). Dans ces trois compositions (dont deux ont une physionomie unique dans la production de Webern : son seul ouvrage pour piano solo et ses seules variations pour orchestre), il parvient à l'extrême pointe des recherches de toute sa carrière dans trois ordres : celui de la variation, celui de l'écriture contrapuntique et celui de l'idéal sériel.

De la même période, dans une tranche de préoccupations un peu différentes, datent les trois grands chefs-d'œuvre avec chœur : *Das Augenlicht* op. 26 (1935), la *Première Cantate* op. 29 (1939) et la *Deuxième Cantate* op. 31 (1943), toutes partitions composées sur des textes de Hildegard Jone, grande amie du musicien et dont le talent poétique, discutable, avait complètement envoûté celui-ci depuis plusieurs années. Ces trois œuvres permettent au phénomène wébernien de se manifester plus avant encore et d'amorcer une nouvelle évolution (qui ne pourra, hélas ! se réaliser davantage), notamment, comme l'a souligné Boulez, par la façon dont le musicien « ne s'appuie plus sur un texte pour construire une forme, mais organise sa forme en y intégrant le texte ».

Au moment où l'accident stupide que l'on sait mettait tragiquement fin à sa vie, Webern avait mis en chantier deux compositions nouvelles, un concerto de chambre en trois parties et une troisième cantate d'après Hildegard Jone. Dans ses papiers, longtemps après sa mort, le docteur Hans Moldenhauer a retrouvé des manuscrits non édités en quantité presque aussi importante que les 31 opus qu'il a publiés — manuscrits dont la publication a été entreprise par les soins de l'International Webern Society, dont le fondateur et animateur est le même docteur Moldenhauer. Tout entier consacré à son idéal avec une exaltation extraordinaire, Webern a vécu enfermé dans sa discrétion et sa modestie, et sa biographie comporte peu de faits saillants. Après avoir travaillé avec Schönberg (1904-1908), il gagnera péniblement sa vie comme répétiteur, chef de chœur ou chef d'orchestre dans différents théâtres d'Allemagne ou d'Autriche, dirigeant souvent de médiocres opérettes commerciales, cela jusqu'en 1920 environ. Il s'est ensuite fixé définitivement à Mödling, banlieue viennoise, où il a vécu, toujours aussi pauvrement, de leçons privées, de cours dans une institution israélite pour aveugles, de fonctions assez modestes à la radio autrichienne, organisant aussi des concerts de musique moderne pour les milieux populaires. Toutes ces médiocres ressources devaient commencer à s'effriter à partir de 1934 avec la montée du nazisme et s'effondrer complètement en 1938 avec l'Anschluss. Sa musique, jusqu'alors peu jouée, fut interdite comme « dégénérée et bolchevique », et son éditeur lui-même, Emil Hertzka, directeur d'Universal Edition, ne put mieux faire que de l'engager comme correcteur d'épreuves pour lui éviter de mourir de faim. Il ne songea jamais à s'expatrier, redoutant les voyages et souffrant, avec la curieuse sentimentalité dont témoigne sa correspondance, de tout éloignement de son pays natal. Dans le dénuement, les vexations et l'isolement de ses dernières années, il continuait à vibrer de tout son idéal. Pendant la bataille de Vienne, en 1945, il réussit à quitter la ville à pied, sac au dos, en compagnie de sa femme, et alla se réfugier auprès de ses filles, à Mittersill, dans les Alpes salzbourgeoises, dans ces montagnes qu'il avait toujours aimées, car il fut un alpiniste fervent. C'est là qu'après avoir appris la mort de son fils sur le front de Yougoslavie il trouva lui aussi la mort, dans ce paisible village, alors qu'un soir il fumait son premier cigare d'après les restrictions devant la porte d'un chalet.

WEILL (Kurt), compositeur allemand (Dessau 1900 - New York 1950), élève de Humperdinck et de Busoni. Il s'initia aussi à la technique dodécaphonique, mais ne s'y maintint pas et revint à la musique tonale pour s'illustrer dans un genre que l'on dit mineur, genre voisin de l'opérette, mais qui est encore autre chose grâce à la grandeur et à l'originalité qu'il sut lui donner. Après avoir composé quelques œuvres de musique instrumentale qui ne le caractérisent que peu (quatuor à cordes,

deux symphonies, un concerto pour violon, *Fantaisie, Passacaille et hymne, Divertimento*, etc.), il se consacra au théâtre. Sans se faire remarquer outre mesure, il donne *Zaubermacht* (1922), *Der Protagonist* (1926), *Na und?* (1926), *Royal Palace* (1927); il devient célèbre du jour au lendemain avec deux chefs-d'œuvre du même genre satirique, au charme amer : *Die Dreigroschenoper* (1928) et *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1928), sur des livrets de Brecht. Dans le même style musical, faisant, avec une personnalité inimitable, la synthèse d'influences stravinskiennes et hindemithiennes, du jazz, de la chanson de cabaret et de la chanson populaire, il allait encore écrire des partitions merveilleusement poétiques, telles que *Happy End* (1929), *Der Jasager* (1930), *Die Burgschaft* (1932), *Die sieben Todsünden* (1933) et *Die Silbersee* (1934). Il dut alors, avec sa femme et remarquable interprète la cantatrice Lotte Lenya, fuir les persécutions raciales. Il se réfugia quelque temps à Paris, n'y trouva guère d'écho et s'installa aux États-Unis, où il donna une dizaine d'autres ouvrages qui ne retrouvèrent malheureusement jamais la veine poétique de ses débuts (*Marie Galante, A Kingdom for a Cow, Knickerbocker Holiday, Lady in the Dark, One Touch of Venus, Street Scene, The Firebrand of Florence, Down in the Valley, Lost in the Stars).* Dans son domaine, il avait été un authentique musicien, merveilleusement inspiré. Il a été beaucoup imité, jamais égalé ni même approché.

WEINBERGER (Jaromir), compositeur américain d'origine tchèque (Prague 1896), élève de Reger, fixé aux États-Unis depuis 1939. Folkloriste post-romantique, il est surtout l'auteur de cinq opéras, dont *Schwanda le joueur de cornemuse* lui a fait une petite célébrité (1927).

WEINER (Leo), compositeur hongrois (Budapest 1885-1960). Il travailla à Vienne, Munich, Berlin et Paris. De tradition post-romantique et de tendance folklorique, il ne comprit jamais l'action de Bartók et de Kodály dans leurs recherches d'authenticité. Il est l'auteur d'une quantité considérable de compositions instrumentales de toutes sortes où l'élément populaire est fâcheusement occidentalisé et sentimentalisé.

WELIN (Karl Erik), compositeur suédois (Stockholm 1934), surtout connu comme pianiste et comme organiste. Il a travaillé avec Bucht et Lidholm, et s'est bientôt révélé comme un des tempéraments les plus audacieux et les plus puissants de la jeune génération dans les pays scandinaves, avec quelques premières œuvres pour toutes sortes de formations instrumentales (incluant orgue électronique et guitare électrique). Pour autant que l'on en puisse juger actuellement, il est surtout soucieux de rechercher des combinaisons sonores insolites et de les appliquer dans le domaine du « théâtre instrumental » dans la lignée de Kagel, c'est-à-dire en y mêlant un certain esprit néo-dadaïste.

WELLESZ (Egon), compositeur autrichien (Vienne 1885), élève de Guido Adler, Schönberg et Bruno Walter. Musicologue éminent, il enseigna d'abord dans sa ville natale, avant d'émigrer en Angleterre (1938), dont il a fait sa patrie d'adoption. Il vit à Oxford, où il enseigne (c'est le plus remarquable spécialiste mondial de la musique byzantine). Son catalogue d'œuvres voisine actuellement le numéro d'opus 100. Il n'est pas toujours resté fidèle à l'atonalisme schönbergien, dont il a été l'un des premiers défenseurs, mais auquel il est revenu récemment après une éclipse tonale. Il s'est intéressé surtout à l'opéra : on lui en doit six, dont *Alceste* (1924), *le Sacrifice du prisonnier* (1926) et *les Bacchantes* (1931). Depuis qu'il réside en Angleterre, il s'est surtout consacré à la musique instrumentale : de 1945 à 1956, il a donné cinq grandes symphonies tonales dans la tradition brucknérienne, ainsi que huit quatuors à cordes, un octuor, un concerto pour violon, des cantates, des mélodies et une messe.

WERLE (Lars), compositeur suédois (Stockholm 1926). Il n'a commencé sa carrière

que vers 1960 avec un quatuor à cordes aphoristique et wébernien. Il s'oriente très rapidement vers la tendance post-sérielle avec plusieurs œuvres instrumentales, dont une *Sinfonia da camera* d'une écriture complexe, raffinée et, dans une certaine mesure, aléatoire. En 1964, il a réussi une remarquable expérience de théâtre en rond avec son opéra *le Rêve de Thérèse*, d'après Zola (l'orchestre, réparti en arrière du public, obtient des effets stéréophoniques auxquels s'ajoute l'audition d'une bande magnétique, tandis que l'action se déroule sur la scène centrale). Son opéra le plus récent est *Die Reise* (1969).

WIENER (Jean), compositeur français d'origine autrichienne (Paris 1896), élève de Gedalge, avec qui il fit des études classiques avant de s'intéresser au jazz, alors peu connu et qu'il fut l'un des premiers à introduire en France. Pendant les années 20, il évolua dans l'orbite du groupe des Six* et de J. Cocteau, notamment au cabaret le Bœuf sur le toit, dont il fut l'une des vedettes à l'époque héroïque, avec Clément Doucet (le duo de pianistes « Wiener et Doucet » a été le créateur d'un style d'improvisation agréable ; il a donné plus de deux mille concerts de 1925 à 1939). À partir de 1920, il fut aussi l'animateur de concerts de musique contemporaine d'avant-garde, où l'on jouait non seulement les compositeurs du groupe des Six, mais aussi Schönberg, Falla, Stravinski (c'est lors de l'un de ces concerts que D. Milhaud dirigea la première audition en France de *Pierrot lunaire*). Il est l'auteur de plusieurs œuvres inspirées par le jazz : *Concerto franco-américain* (qui fit scandale aux vénérables concerts Pasdeloup en 1924), *Sonatine syncopée, Blues chanté, Olive chez les Noirs ou The White Village* (opérette). À une époque plus récente, il a donné *Trente Chante-fables* sur des poèmes de Robert Desnos (1949), un *Concerto pour accordéon et orchestre* (1957) et un *Concertino pour piano et orchestre* (1970). Il est également l'auteur de très nombreuses musiques de film, de scène, de radio et de télévision.

WILDBERGER (Jacques), compositeur suisse (Bâle 1922), élève de V. Vogel. Depuis 1960, il est professeur au conservatoire de sa ville natale. C'est l'un des représentants les plus remarquables de l'avant-garde post-wébernienne suisse. Il est l'auteur de *Tre Mutazioni* pour orchestre de chambre, des cantates *Vom Kommen und Gehen des Menschen* et *Ihr meint, das Leben sei kurz*, de la brillante pièce pour orchestre *Intensio-Centrum-Remissio*, d'une *Musique pour 22 cordes solistes*, d'une *Épitaphe pour Évariste Galois* pour soli, chœur parlé, haut-parleurs et orchestre, et d'un concerto pour hautbois et orchestre d'une forme très originale et dédié au prodigieux virtuose Heinz Holliger. C'est un postsériel qui ne va pas jusqu'à la nouvelle école néo-dadaïste : un classique est en lui.

WIMBERGER (Gerhard), compositeur autrichien (Vienne 1923), élève de J.-N. David. Il enseigne au Mozarteum de Salzbourg depuis 1954. Il appartient à la tendance post-sérielle et est issu de l'école de Darmstadt. Dans un style libre et souple qui va parfois au sarcasme et à l'humour, il a composé plusieurs ouvrages pour le théâtre : *Schaubudengeschichte, La Battaglia oder Der rote Federbusch, Dame Kobold*, d'après Calderón, *Der Handschuh, Hero und Leander*, ainsi que des œuvres de concert vocales et instrumentales, *Heiratspostkantate*, un concerto pour piano et orchestre, *Loga-Rythmen* et *Figuren und Phantasien* pour orchestre, *Stories* pour vents et percussion, *Risonanze* pour trois groupes d'orchestre. C'est un des hommes très doués dans la jeune école autrichienne.

WIREN (Dag), compositeur suédois (Nora, Västmanland, 1905), travailla au conservatoire de Stockholm (1924-1931), puis à Paris pendant quatre ans. Il subit d'abord l'influence de Stravinski, mais ce furent bientôt celles de Prokofiev et d'Honegger qui l'emportèrent, et qui finalement l'orientèrent vers le néo-classicisme (*Première* et *Deuxième Symphonie, Sinfonietta, Sérénade pour cordes*, qui est l'œuvre la plus populaire, concerto pour

violoncelle, et trio avec piano). À une période plus récente, un certain lyrisme apparenté à celui de Sibelius fait son apparition dans des œuvres comme ses *Troisième* et *Quatrième Symphonie, Divertimento,* concertos pour violon et pour piano, quatuor pour trois vents et violoncelle, et *Trois Poèmes de la mer* pour chœur *a cappella*. On lui doit également de nombreuses musiques de scène et de film.

WISSMER (Pierre), compositeur français d'origine suisse (Genève 1915), élève de Roger-Ducasse et de D. Lesur. Il a subi l'influence esthétique du groupe de la Jeune-France* et son style néo-classique recherche l'expression lyrique dans ses œuvres scéniques *(Marion ou la Belle au tricorne, Capitaine Bruno* et *Leonidas ou la Cruauté mentale),* ainsi que dans ses œuvres instrumentales (quatre symphonies, plusieurs concertos pour piano et pour violon, plusieurs quatuors à cordes) et chorales *(Clamavi).*

WITTELSBACH (Rudolf), compositeur suisse (Constantinople 1902). Il fit ses études à Zurich, travailla quelque temps avec Hindemith et subit l'influence de Stravinski. Il a été professeur au conservatoire de Zurich (1931), dont il est ensuite devenu le directeur (1945). Très critique envers lui-même, il écrit peu. Son style est néo-classique et son langage est traditionnel. La plupart de ses compositions sont instrumentales : *Quatuor à vents, Divertimento* pour orchestre de chambre, *Concertino* pour orchestre de chambre, *Concerto pour piano et orchestre,* qu'il considère comme son œuvre la plus importante, *Musique pour orchestre.*

WITTGENSTEIN (Paul), pianiste autrichien (Vienne 1887 - New York 1961), élève de Leschetizky. Dès le début de sa carrière, pendant les premières semaines de la guerre de 1914, il perdit le bras droit. Non sans courage, il poursuivit cependant son activité pianistique et commanda des œuvres pour la main gauche à différents compositeurs, notamment Korngold, Fl. Schmitt, Prokofiev, R. Strauss et Ravel.

WOLFF (Albert), compositeur français (Paris 1884), dont la réputation a surtout été établie sur son activité de chef d'orchestre des concerts Lamoureux, Pasdeloup et de l'Opéra-Comique. Dans un style mêlé de néo-romantisme et de post-debussysme, il a composé des œuvres lyriques telles que *Sœur Béatrice* et *l'Oiseau bleu,* ainsi qu'un *Requiem.*

WOLF-FERRARI (Ermanno), compositeur italien d'origine allemande (Venise 1876-1948). Il travailla à Rome et à Munich. De 1902 à 1912, il dirigea le Liceo musicale Benedetto Marcello de sa ville natale. Il est l'auteur d'un oratorio, *La Vita nuova* (1903), et de treize opéras-comiques dont les plus connus sont *I Quatro rusteghi* (1906) et *Il Segreto di Susanna* (1909), qui sont encore parfois joués, de même que son concerto pour violon et orchestre. Son langage est assez plat et son style néo-classique ne fait revivre qu'assez pauvrement les traditions du XVIII[e] siècle qu'il entend restaurer.

XY

XENAKIS (Iannis), compositeur français d'origine grecque (Braïla, Roumanie, 1922), fixé à Paris depuis 1947, où il a été naturalisé. Il est actuellement l'un des plus audacieux explorateurs du temps et de l'espace sonores, par des itinéraires très personnels et des procédés très originaux : son action se situe en marge — et peut-être en avant — de l'aventure sérielle, qu'il a toujours estimée dépassée.

Sa formation est double : musicale (liturgie byzantine, folklore grec, théorie conservatoriale traditionnelle acquise soit à Athènes, soit à Paris avec Honegger, Milhaud et Messiaen, ou bien à Gravesano avec H. Scherchen) et scientifique (mathématique et architecture). [Il a travaillé pendant dix ans avec Le Corbusier et a collaboré avec lui, notamment pour le couvent de la Tourette et le pavillon Philips de l'Exposition internationale de Bruxelles.]

Il est parti de l'idée, émise en 1955, que la musique sérielle avait atteint un stade de crise et ne pouvait susciter que de nouveaux académismes (en quoi il se trompait, mais cela n'infirme pas ses démarches). La solution a donc consisté pour lui à repartir d'un nouveau vocabulaire et d'une nouvelle syntaxe sonores. Il abandonne à ses débuts l'ancien vocabulaire « pointilliste » pour adopter des « nuages » ou « galaxies » de sons qu'il utilisera d'une façon que l'on peut sommairement qualifier de « tachiste ». C'est là une démarche qui n'est pas sans relation, dans une certaine mesure, avec ce qu'avait précédemment fait E. Varese. Le raisonnement est le suivant : dans la musique sérielle, la dispersion irraisonnée et fortuite des sons sur toute l'étendue du spectre sonore suscite une contradiction entre le système polyphonique linéaire et le résultat entendu qui est soit surface, soit masse ; il faut donc trouver le moyen de contrôler et de modeler de vastes ensembles de sons, passage du microscopique au macroscopique. C'est ce que nous appelons schématiquement le passage du « pointillisme » au « tachisme ». (Cette critique de la méthode sérielle était elle-même cricriticable, et la preuve que cette méthode n'était pas une impasse, c'est que la génération strictement sérielle en est sortie pour devenir post-sérielle et aboutir à des résultats sonores voisinant très souvent avec ceux qui sont obtenus par Xenakis.) Pour organiser ce vocabulaire nouveau, c'est-à-dire ces vastes ensembles de sons, Xenakis va se fonder sur les théories mathématiques des probabilités et des événements en chaîne (musique stochastique), la théorie des jeux (musique stratégique), ainsi que sur la théorie des ensembles et la logique mathématique (musique symbolique). À la limite de l'application de ces théories, nous trouvons le hasard, mais non pas le hasard simpliste, dit Xenakis, celui du pile ou face qui n'est qu'un hasard amateur, mais un hasard scientifique, « non pas celui qui résulte de l'improvisation réhabilitée » (et là il fait allusion aux post-sériels), « mais celui qui résulte d'un ensemble étonnamment rigoureux de réflexions difficiles et profondes, ensemble étroitement lié à l'axiomatique mathématique et à la logique polyvalente ; alors seulement le hasard maté par sa propre vertu devient torrent hydro-électrique ». C'est sur ces bases théoriques très générales que Xenakis a entrepris ses recherches qui, malgré des résultats dont la parenté est souvent très proche, situent son aventure

Iannis Xenakis. *Phot. Rapho.*

sonore à l'écart de la tendance aléatoire des post-sériels. Tout cela a amené le musicien à élargir considérablement le domaine du son musical traditionnel, à explorer les ressources inusitées des instruments classiques et à utiliser les sons électro-acoustiques et ceux qui sont considérés comme bruits. C'est là que Xenakis se place dans un univers proche de celui qui a été précédemment exploré par Edgard Varese. L'électro-acoustique ne sera d'ailleurs pour lui qu'un épisode sans grandes conséquences, car dès ses premières œuvres il entend démontrer que l'orchestre humain traditionnel, utilisé se-

lon ses principes, « est capable de surclasser en sonorités nouvelles et en finesse les moyens électroniques qui prétendaient tout balayer ». On voit par cette dernière observation que Xenakis remettait tout en question, même les plus récentes acquisitions. Toute cette mathématique et toute cette philosophie vont aboutir à la réalisation concrète d'œuvres devant lesquelles il nous faut oublier ce bel appareil savant, et qu'il faut écouter comme toute autre œuvre musicale traduisant aussi la pensée et la sensibilité d'un homme et d'une époque. Il est difficile de ne pas être frappé par la richesse de cette monumentalité, par la grandeur et la puissance d'une telle éloquence, par le spectacle auditif de ces impressionnantes murailles de sons dont les blocs et les arêtes suggèrent l'interprétation de phénomènes géologiques et dont l'effet ne manquera pas d'être sensible à ceux qui se sont aperçus que, depuis Beethoven, Berlioz, Stravinski ou Milhaud, la beauté peut être ailleurs que dans la grâce. Ce fauvisme, cette barbarie savante et raffinée constituent en quelque sorte un romantisme de notre temps, et c'est évidemment la raison pour laquelle Xenakis trouve une telle résonance dans le public, car il est, parmi les musiciens de la dernière génération, celui qui a le plus rapidement et le plus directement touché un public non averti et étendu. Il faut souhaiter que nous ne soyons pas là en présence d'un simple et passager phénomène de néo-honeggérisme.

Dans cet esprit se sont succédé depuis 1954 une quinzaine d'œuvres d'une éloquence sonore très impressionnante et qui, en dépit de l'intervention d'éléments mathématiques (voire d'instruments de calculs électroniques comme les ordinateurs IBM), n'en sont pas moins le produit d'une sensibilité poétique et dramatique extrêmement puissante, personnelle et originale : « Les calculs préalables s'oublient complètement à l'audition. Aucune cérébralité, aucune frénésie intellectuelle. Le résultat sonore est une agitation délicatement poétique, ou violemment brutale selon les cas. » (O. Messiaen.)

Cette succession d'œuvres est la suivante. *Métastasis* (1954) pour orchestre de soixante et un instruments *(après + état stationnaire)*, partition qui fit sensation au festival de Donaueschingen de 1955 et suscita aussitôt de nombreuses imitations plus ou moins heureuses, notamment dans l'école polonaise et dans l'école japonaise. *Pithoprakta* (1956) pour orchestre de cinquante instruments *(actions par les probabilités)* où, comme pour le morceau précédent, l'usage des *glissandi* fera naître de nouveaux poncifs chez les imitateurs de Xenakis; c'est l'approche d'une musique *stochastique*, c'est-à-dire probabiliste. *Achorripsis* (1957) pour vingt et un instruments *(jets de sons)*, échantillon des perturbations aléatoires organisé à l'aide du calcul des probabilités. *St/4* (1962) pour quatuor à cordes *(stochastique pour quatre instruments)*, dont les données sont calculées par ordinateurs IBM et dans lequel le compositeur utilise toutes les ressources des instruments à archets, y compris percussion sur la caisse. *ST/10* (1962) pour dix instruments, et *ST/48* (1962) conçus sur les mêmes principes. *Amorsima-Morsima* (1962) pour quatre ou pour dix instruments *(ce qui ne vient pas par le destin + le destin)*. *Duel*, jeu pour deux orchestres (1959), et *Stratégie*, jeu pour deux orchestres (1962), qui font intervenir, de la part des chefs d'orchestres, des « tactiques » possibles différentes, d'où élément également aléatoire. *Syrmos* (1959) pour dix-huit cordes *(transformations stochastiques de huit textures de base)*. *Herma* (1961) pour piano solo *(lieu, fondation, embryon)*, type de musique « symboliste » fondée sur des opérations logiques imposées à des classes de sons. *Atrées* (1962) pour dix instruments *(inflexibles lois de la nécessité)*, hommage à Blaise Pascal. *Polla Ta Dhina* (1962) pour vingt voix d'enfants et petit ensemble instrumental sur un texte de Sophocle. *Eonta* (1964) pour piano et cinq cuivres *(étants)*, une de ses réalisations les plus brillantes, les plus raffinées et les plus riches. *Hiketides* (1964) pour chœur de cinquante femmes jouant des percussions et dix instruments, musique pour *les Suppliantes* d'Eschyle, avec déplacement spatial des masses sonores. *Akrata* (1965)

pour seize instruments à vent *(purs)*. *Terretektorh* (1966) pour grand orchestre de quatre-vingt-huit musiciens éparpillés dans le public, chacun jouant aussi de différents instruments à percussion *(construction par action)*, œuvre qui met la musique en mouvement dans l'espace autour de l'auditeur. *Orestie* (1966) pour chœur mixte et orchestre de chambre, destiné à la trilogie eschyléenne. *Nomos alpha* (1966) pour violoncelle seul *(règles, mélodie particulière, mode)*, qui utilise les plus extrêmes ressources de l'instrument et de sa virtuosité. *Polytope* (1967) pour ensemble instrumental, enregistré à l'intention du dispositif audio-visuel du pavillon français de l'Exposition internationale de Montréal. *Nuits* (1968) pour douze voix mixtes *a cappella*, extraordinaire symphonie vocale, véritable et romantique cauchemar sonore dédié aux déportés politiques connus et inconnus. *Nomos gamma* (1969) pour grand orchestre disséminé dans le public, œuvre que l'on n'a peut-être pas interprétée abusivement en y voyant une menaçante marche contre les « colonels ». Enfin, *Kraanerg* (1969), ballet pour orchestre et bande magnétique, hallucinante fresque d'anticipation démographique.

En essayant de retrouver la « structure universelle de la musique », Xenakis est le créateur d'une nouvelle façon de la concevoir, de l'écrire et de l'écouter, par conséquent génératrice d'une nouvelle sensibilité musicale, cela par des itinéraires personnels et originaux.

Il a publié un ouvrage théorique, *Musiques formelles* (1963). Il a créé à Paris les *Équipes de mathématique et automatique musicale* dans le cadre universitaire de l'École pratique des hautes études, avec un groupe de professeurs de mathématique, psychologie, esthétique, etc. Il travaille également dans les studios que lui a installés l'université américaine de Bloomington.

Y

YOSHIRO (Irino), compositeur japonais (Vladivostock 1921), élève de Saburô Moroï, professeur au conservatoire de Tôkyô depuis 1955. Il tente une synthèse des techniques occidentales et extrême-orientales dans un ensemble d'œuvres généralement instrumentales : quatuor à cordes, sextuor à cordes, concerto pour sept instruments, sinfonietta, double concerto pour piano et violon, *Musique pour piano et violon*, concerto grosso pour cordes et percussion, *Cirico* avec récitant.

YUN (Isang), compositeur coréen (Tongyong 1917), fils de l'écrivain Kihyon Yun. Il fit ses études musicales aux conservatoires d'Ôsaka et de Tôkyô, où il fut l'élève, notamment, de Tomojiro Ikenouchi pour la composition. En 1946, il fut nommé professeur à l'école supérieure de sa ville natale, puis en 1954 à l'université de Séoul. En 1956, il vint travailler la composition au Conservatoire de Paris avec T. Aubin, puis à Berlin avec B. Blacher et J. Rufer. Il a suivi les cours d'été de Darmstadt et travaillé au studio électronique de Cologne. De 1964 à 1967, il a résidé à Berlin comme titulaire d'une bourse de la Fondation Ford. C'est là qu'il a été enlevé par les services secrets sud-coréens et transféré dans son pays sous prétexte d'espionnage au profit de la Corée du Nord, ce qui n'a jamais pu être prouvé et l'a fait gracier après une première condamnation à mort convertie en prison perpétuelle, puis en quinze années de détention. Les musiciens du monde entier, Stravinski en tête, sont intervenus

en sa faveur. Faisant appel sur sa peine de quinze ans, il a été une seconde fois condamné à mort à la fin de 1968. En 1969 il a été libéré « pour raisons de santé » et a regagné Berlin.

Isang Yun n'est pas seulement l'un des tout premiers compositeurs de l'Extrême-Orient, mais aussi l'une des personnalités les plus remarquables de l'école musicale actuelle dans le monde. Possesseur d'une formation classique extrêmement solide et large, il a évolué vers le sérialisme puis le post-sérialisme. Doué d'un tempérament poétique et dramatique d'un extrême raffinement et d'une haute tension, ainsi que d'une nature musicale constamment en émoi, il a fait, mieux que tout autre, la synthèse entre les séculaires traditions coréennes et les plus récentes techniques occidentales, et s'est ainsi constitué un style d'une profonde originalité et d'une grande portée expressive. Ses œuvres composées en Europe sont : *Cinq Pièces pour piano* (1959), *Musique pour sept instruments* (1959), *Troisième Quatuor à cordes* (1959), *Scène symphonique* (1960), *Pièce pour orchestre « Bara »* (1960), *Colloïdes sonores* pour orchestre à cordes (1961), *Loyang* pour ensemble de chambre (1962), *Gasa* pour violon et piano (1962) — ces deux dernières pièces ayant fait sensation dans différents festivals de musique contemporaine et établi la réputation du musicien —, *Garak* pour flûte et piano (1963), *Fluctuations* pour orchestre (1964), *Om mani padme hum* pour soli, chœurs et orchestre (1964), *Noré* pour violoncelle et piano (1964), l'opéra *le Rêve de Liu-Tung* (1965), qui fut un succès à Berlin, *Reak* pour grand orchestre (1966), son chef-d'œuvre à ce jour et qui fut la révélation du festival de Donaueschingen de 1966, *Shao Yang Yin* pour clavecin (1966), *Tuyaux sonores* (1967), extraordinaire pièce pour orgue, et l'opéra *la Veuve du Papillon Tchuang* (1968), achevé en prison.

YVAIN (Maurice), compositeur français (Paris 1891 - Suresnes 1965), élève du Conservatoire de sa ville natale, où il travailla notamment avec X. Leroux. D'abord pianiste de cabaret, il se mit à écrire des chansons dont le succès l'amena à l'opérette. En ce domaine, il est l'auteur de quelques-uns des meilleurs best-sellers du lendemain de la Première Guerre mondiale : *Ta bouche* (1922), *Là-haut* (1923), *la Dame en décolleté* (1924), *Pas sur la bouche* (1925). Après ces partitions représentatives d'une verve d'époque, il donna quelques autres œuvres du même genre, mais d'une veine plus faible, ce qui ne les empêcha d'ailleurs pas d'être aussi de grands succès commerciaux : *Au soleil du Mexique* (1935), *Chanson gitane* (1946), *Blanche-Neige* (1951) et *le Corsaire noir* (1958). C'est un charmant musicien qui, dans les années 20, fut un authentique fruit de cette époque.

Z

ZAFRED (Mario), compositeur italien (Trieste 1922), élève de Pizzetti au conservatoire de Rome. Il a milité dans la tendance dite « du néo-réalisme d'extrême gauche », puis est venu à l'écriture sérielle. L'essentiel de sa production consiste en six symphonies. Il est également l'auteur de plusieurs ouvrages de musique de chambre. Il a été nommé en 1967 directeur de l'Opéra de Trieste.

ZANDONAI (Riccardo), compositeur italien (Sacco 1883 - Pesaro 1944), élève de Mascagni. En 1939, il a été nommé directeur du Liceo musicale de Pesaro. Ses onze opéras, de style vériste, ont un moment fait croire à quelques-uns que Puccini avait trouvé son successeur.

ZBAR (Michel), compositeur français (Clermont-Ferrand 1942), élève du Conservatoire de Paris (Aubin, Messiaen) et du Groupe de recherches de l'O. R. T. F. Ses premières œuvres (*Xénia I* pour quatuor à cordes, *Tropismes* pour violon et orchestre, *Incandescences* pour récitant, soprano et orchestre d'après A. Pieyre de Mandiargues, et *Xénia II* pour petit ensemble et section jazz) lui ont valu le prix de la S. A. C. E. M. (1970).

ZBINDEN (Julien-François), compositeur suisse (Lausanne 1917). Il a subi, dans une certaine mesure, les influences de Ravel et d'Honegger. Dans un style néo-classique agréable et ne manquant pas de vitalité, il a composé des œuvres en majorité instrumentales, dont les plus caractéristiques sont ses deux premières symphonies (1953 et 1957), un concertino pour trompette, orchestre à cordes et tambour, un *Concerto da camera* pour piano et orchestre à cordes, et une sonate pour piano et violon. On lui doit aussi une cantate, *Passage de l'homme*.

ZEHNDER (Max), compositeur suisse (Turgi 1901), élève du conservatoire de Zurich. Se consacrant en grande partie à l'enseignement, il produit peu. Dans un style néo-classique et un langage éclectique, il a donné notamment *Media Vita* pour grand orchestre en protestation contre la guerre (1942), *Toccata* pour grand orchestre, un concerto pour orchestre à cordes, flûte et hautbois, *Prélude et Chacone* pour orchestre à cordes, et *Cantate* pour contralto et petit orchestre, sur des textes de R. M. Rilke.

ZELENKA (Istvan), compositeur autrichien d'origine hongroise (Budapest 1936), élève de Jelinek, Ratz et Reznicek. Il fait preuve d'invention et de personnalité dans la tendance post-sérielle, ainsi que dans le domaine électro-acoustique : *Requiem pro viventibus*, l'opéra de chambre *Ein Zwischenspiel*, *Precipita* pour orchestre de chambre, *Gué* pour harpe, clavecin, guitare et orchestre de chambre, *Dictionnaire* pour orchestre, *Adaptation* pour six solistes, *Frühstück* pour ensemble de chambre, *Vols* pour orchestre.

ZEMLINSKY (Alexandre **von**), compositeur autrichien (Vienne 1872 - Larchmont, États-Unis, 1942). Il fit également carrière comme chef d'orchestre à Prague et à Berlin avant d'émigrer aux États-Unis (1933). Il a été le seul professeur de Schönberg, à qui il enseigna le contrepoint pendant six mois seulement. Il se rattache à l'esthétique post-mahlérienne avec une certaine teinte expressionniste.

Il est l'auteur de six opéras (1897-1933), d'un psaume, de Lieder pour chant et orchestre, et de trois symphonies, dont la *Symphonie lyrique* op. 18, qui est proche du *Chant de la Terre* de Mahler autant par ses poèmes chinois chantés sur six parties que par sa mélancolie (cette œuvre était admirée par Alban Berg, qui lui a rendu hommage dans sa *Suite lyrique*, notamment par un fragment de citation).

ZIMMERMANN (Bernd Alois), compositeur allemand (Bliesheim 1918), élève de Jarnach, Fortner et R. Leibowitz. C'est un indépendant et une des grandes personnalités de la musique de son pays. Il ne s'en tient pas toujours à l'écriture sérielle, mais presque toutes ses œuvres se situent à l'avant-garde de la musique allemande actuelle. Il est plus soucieux d'expression que de doctrine. C'est un tempérament, une nature.

Au cours d'une première période qui va jusqu'en 1952, il assimile sa formation ainsi que les influences de Bartók, Hindemith, Stravinski, Schönberg et Webern, le tout dans un climat expressionniste. Vient ensuite une seconde période dont le caractère dominant est le sérialisme (1952-1960). Sa symphonie de 1953 est d'une belle véhémence. Dans plusieurs concertos, il rend tantôt des hommages à Stravinski, tantôt au jazz, notamment dans le concerto pour trompette (1954) intitulé *Nobody Knows the Trouble I see*, inspiré par le negro spiritual, et dans *Dialogues*, brillant concerto pour deux pianos et grand orchestre (1960). Il faut également citer plusieurs sonates pour différentes formations et des pièces pour piano *(Enchiridion, Exercices, Configurations)*. À la voix, il a donné la cantate *Omnia tempus habent* (1957). Il est également l'auteur de nombreux ballets qui vont de la tradition à l'avant-garde *(Alagoana, Kontraste, Perspectives, Présence)*. Sa troisième période marque détente et synthèse, et adopte une conception qu'il qualifie lui-même de « pluralistique » : c'est une conception en quelque sorte simultanéiste, qui, permettant de superposer le passé et l'avenir, suscite une même superposition pour des styles musicaux d'époques différentes. Tout cela mêlé d'idées reprises à Joyce, Ezra Pound et aux surréalistes. Dans ce domaine, son œuvre maîtresse est l'opéra *Die Soldaten* (1960), d'après un drame du XVIII[e] siècle de l'écrivain préromantique Lenz : c'est une des partitions les plus remarquables qui aient été écrites pour le théâtre depuis celles de Berg. Il en a tiré une *Symphonie avec voix* (1963). De la même période, il faut également citer : *Présence*, concerto scénique en trio (1961) ; *Dialogues*, pour deux pianos et orchestre (1964) ; *Intercommunicazione* pour violoncelle et piano (1967).

Imprimerie LAROUSSE.
1 à 9, rue d'Arcueil, Montrouge (Hauts-de-Seine).
Août 1970. — Dépôt légal 1970-3e. — No 4846.
No de série Editeur 5120.
IMPRIMÉ EN FRANCE (*Printed in France*).
75.465-8-70.

LAROUSSE
synonyme de dictionnaire

dictionnaires en un volume

NOUVEAU PETIT LAROUSSE
NOUVEAU PETIT LAROUSSE EN COULEURS
DICTIONNAIRE DU FRANÇAIS CONTEMPORAIN
DICTIONNAIRE DU VOCABULAIRE ESSENTIEL
LAROUSSE CLASSIQUE
NOUVEAU LAROUSSE ÉLÉMENTAIRE
LAROUSSE DES DÉBUTANTS
LAROUSSE MANUEL ILLUSTRÉ
PETIT DICTIONNAIRE FRANÇAIS
LE PLUS PETIT LAROUSSE
VOCABULAIRE ORTHOGRAPHIQUE LAROUSSE

en plusieurs volumes

NOUVEAU LAROUSSE UNIVERSEL
en 2 volumes
LAROUSSE 3 VOLUMES EN COULEURS
GRAND LAROUSSE ENCYCLOPÉDIQUE
en 10 volumes + 1 supplément

dictionnaires du langage

DICTIONNAIRE ANALOGIQUE
DICTIONNAIRE DE L'ANCIEN FRANÇAIS
DICTIONNAIRE HISTORIQUE
DES ARGOTS FRANÇAIS
DICTIONNAIRE DES DIFFICULTÉS
DE LA LANGUE FRANÇAISE
NOUVEAU DICTIONNAIRE ÉTYMOLOGIQUE
DICTIONNAIRE DES LOCUTIONS FRANÇAISES
DICTIONNAIRE COMPLET
DES MOTS CROISÉS LAROUSSE
DICTIONNAIRE DES MOTS SAUVAGES
DICTIONNAIRE
DES NOMS DE FAMILLE et prénoms de France
DICTIONNAIRE DES NOMS DE LIEUX de France
DICTIONNAIRE DES PROVERBES
SENTENCES ET MAXIMES
DICTIONNAIRE DES RACINES
DES LANGUES EUROPÉENNES
DICTIONNAIRE DES RIMES FRANÇAISES
DICTIONNAIRE DES SYNONYMES
DICTIONNAIRE DES VERBES FRANÇAIS

CHEZ TOUS LES LIBRAIRES

...et une gamme très étendue de dictionnaires bilingues : allemand, anglais, espagnol, italien, portugais, russe,...

Comme le souligne l'auteur, Claude Rostand, l'un des critiques et des musicologues les plus écoutés de notre temps, notre siècle a repensé les conceptions traditionnelles de base de la musique: le matériel sonore, les techniques d'écriture, les notions d'exécution, les fonctions sociales de la musique, ainsi que les formes de la sensibilité musicale ont été plus ou moins profondément bouleversés et étendus. Entre évolution et révolution, des phénomènes littéralement extraordinaires se sont produits, enchaînés, développés, combinés dans toutes les dimensions de l'espace auditif.

De Debussy à Boulez et à la musique électro-acoustique, ce dictionnaire fait l'inventaire des formes, des écoles, des auteurs et des œuvres, à l'intention de tous ceux qui veulent comprendre le sens et la portée de ce raz-de-marée musical du XX^{e} siècle.

document de couv.: Extrait de la couverture du catalogue de John Cage, copyright 1962 par Henmar Press inc. New York. Reproduction par autorisation spéciale.